جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية
أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجاً

إعداد
رائدة عبد اللطيف حسن ياسين

إشراف
الدكتور عـادل الأسـطة

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربيـة وآدابهـا بكليـة الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.
2005م

تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية
أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجاً

إعداد

رائدة عبد اللطيف حسن ياسين

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 19/ 09/ 2005 وأجيزت

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
- الأستاذ الدكتور عادل الأسطة/ مشرفا	....
- الأستاذ الدكتور عبد الكريم أبو خشان/ ممتحناً خارجياً	....
- الأستاذ الدكتور عادل أبو عمشة/ ممتحنا داخلياً	....

" ينتهي كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد الخلق من ديباجته " .

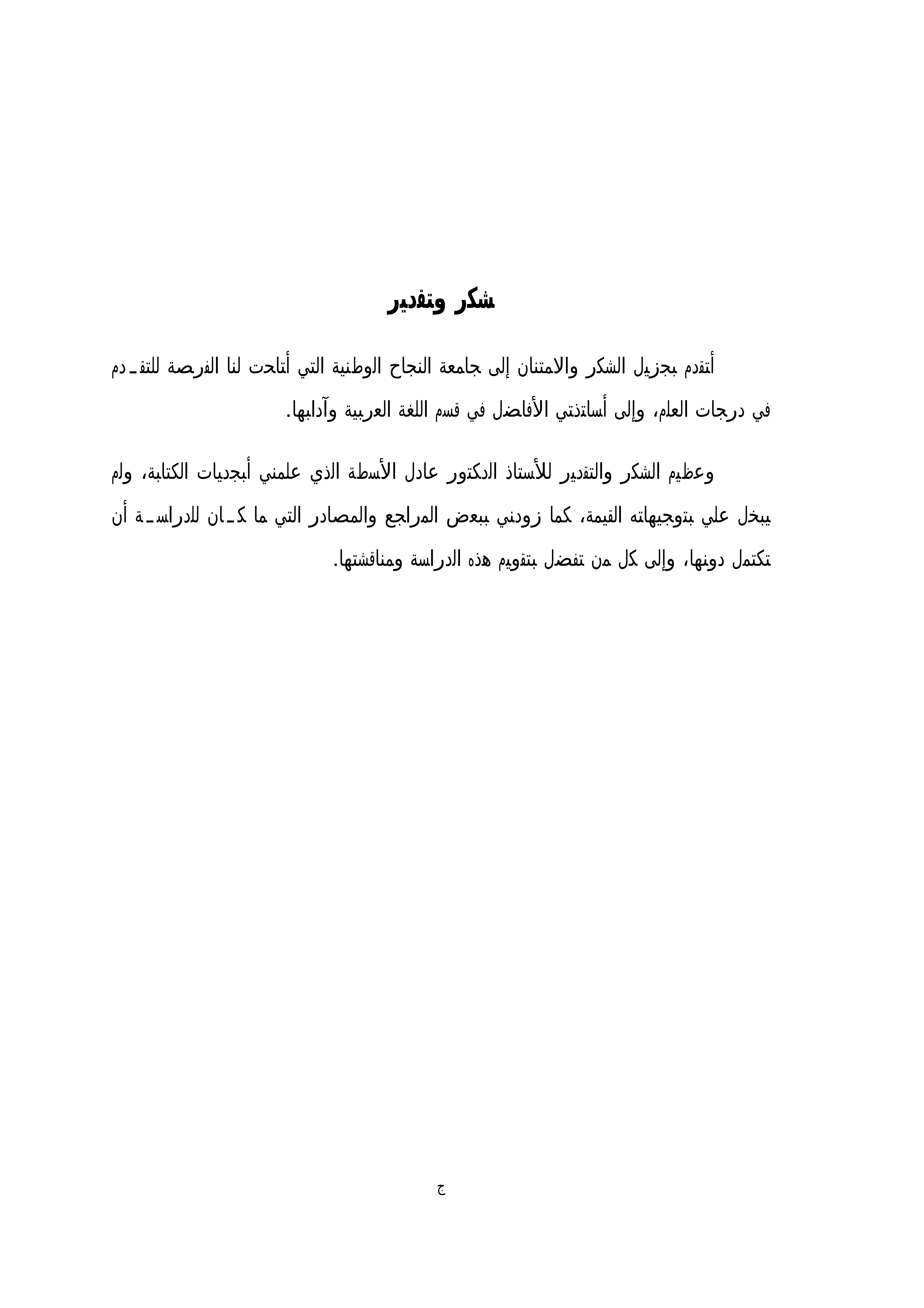
غوته

إهداء:

إلى من تحملاني كثيراً ...

أمي ...

وأبي...



شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى جامعة النجاح الوطنية التي أتاحت لنا الفرصة للتقـدم في درجات العلم، وإلى أساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربية وآدابها.

وعظيم الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور عادل الأسطة الذي علمني أبجديات الكتابة، ولم يبخل علي بتوجيهاته القيمة، كما زودني ببعض المراجع والمصادر التي ما كـان للدراسـة أن تكتمل دونها، وإلى كل من تفضل بتقويم هذه الدراسة ومناقشتها.

فهرس المحتويات

تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية

أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجاً

إعداد

رائدة عبد اللطيف حسن ياسين

إشراف

الدكتور عـادل الأسـطة

الملخص

تبحث هذه الدراسة في العلاقات الأدبية بين أبناء الشعوب العربية ومدى انعكاس التشابه التاريخي والسياسي على الفنون والآداب، كما تبحث في مدى مواكبة الرواية الفلسطينية لمثيلتها في الوطن العربي، ومدى تمكن الفلسطينيين من متابعة الحركة لثقافية على الساعة العربية، على الرغم مما يمارسه العدو من حصار وقمع للفكر والثقافة.

تأتي الدراسة في أربعة فصول ومقدمة وخاتمة، تنوه الباحثة في المقدمة بأهمية التـأثير والتأثر وسبب اختيار موضوع الدراسة واقتصارها على الجزائر وفلسطين، وعلى "مسـتغانمي" و"العيلة" تحديداً، إضافة إلى منهج البحث ومحتوياته، وأهم الدراسات السابقة.

يأتي الفصل الأول بعنوان "التأثير والتأثر في الفنون" تتناول فيه الباحثة عنواني "ذاكـرة الجسد" و"غزل الذاكرة" بالدراسة والتحليل كما تبحث في التآلف اللغوي والدلالي بـين العنـوان والنص.

اما الفصل الثاني الذي جاء بعنوان "التأثير والتأثر في تقنيات السرد واللعب الروائـي، فتتناول فيه الباحثة تقنيات السرد باعتبارها ثاني محطات التأثير والتأثر بين الكاتبين.

وتشير الباحثة في بداية هذا الفصل إلى روايات عربية وفلسطينية، اتخذت ضـمير المخاطـب صيغة سردية، ومارست لعباً روائياً، كالذي عند "مستغانمي"، كما تأتي على اللعب الروائي عند "مستغانمي" وأثره في "العيلة".

ويأتي الفصل الثالث بعنوان "التأثير والتأثر في بناء الزمان" تقف فيه الباحثة على الفية الريفية لكل رواية من روايات الكاتبين، وعلى ملامح اللعب الزمني عندهما، وتقف الباحثة فـي الفصل الرابع الذي جاء بعنوان "التأثير والتأثر في بناء المكان ورمزية المرأة وعلاقتها بالمدينة، الأمر الذي حفر عند كل من الكاتبين.

وتأتي الباحثة في الخاتمة على أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة، وعلى ذكر سريع لمواضيع الالتقاء والافتراق بين "مستغانمي" و"العيلة"، كما تجيب عن تساؤل المقدمة حول طبيعة هذا التأثير، وفيما إذا كان سلبياً أم إيجابياً.

المقدمة

لعل تأثير الأدب اليوناني في الأدب الروماني، في أعقاب غزو الرومان لأثينا في العـام 146 ق.م، يعد أقدم مثال على تأثير أدب في أدب آخر[(1)]؛ فقد وجدت ظاهرة التأثير والتـأثر[(2)] بين الآداب المختلفة قبل وجود الأدب المقارن، العلم الذي يبحث فيها وتعد ميداناً مـن ميادينـه، الذي نضجت فكرته في القرن التاسع عشر على يد الفرنسي (جون جاك أمبير)[(3)]، وراح النقاد، من خلاله، يبحثون فيما بين آداب الشعوب من صلات ووشائج.

وبينما قصرت المدرسة الفرنسية والمدرسة الإنجليزية بحـوث الأدب المقـارن علـى التفاعل النصي القائم بين الآداب المنتمية إلى لغات وثقافات مختلفة، نادت المدرسة الأمريكيـة بإمكانية التأثير والتأثر بين الآداب الواقعة ضمن اللغة الواحدة، فاعتبرت، بناء على ذلك، تـأثير الشاعر العربي "المتنبي" في الشاعر العربي "الجواهري"، وتأثير الشاعر الإنجليزي (مارلو) في الأديب الإنجليزي (شكسبير)، تأثيراً يندرج ضمن الدراسات المقارنة[(4)].

---

(1) ينظر، هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص27.

(2) ارتأيت أن التوسع في مفهومي التأثير والتأثر والتناص، يعد تكراراً ومجرد نقل لما ورد في كتب نظريـة سـابقة، تناولت هذين المفهومين بشرح موسع، سأكتفي، لذلك، بالإحالة إليها، ينظر، حول مفهوم التأثير والتأثر:

- درويش، أحمد: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، دار الفكر الحديث، القاهرة، ط3، 1996.
- هلال، محمد غنيمني: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، جامعة الدول العربيـة، معهد الدراسات العربية والعالمية، 1962.
- يوسف، توفيق: نظرية التأثر والتأثير، نماذج مقارنه من الأدب العربي والأدب الإنجليـزي، المجلـة الثقافيـة، الجامعة الأردنية، عمان، ع 54-55،2001-2002.
- وينظر حول مفهوم التناص:
- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـاء، بيـروت، ط3، 1992.
- يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقـافي العربـي، الـدار البيضـاء، المغـرب، ط2،2001م.
- حسني، المختار: نظرية التناص، علامات في النقد، نادي جدة الأدبي الثقافي، السعودية ج34، مج9، 1999.

(3) ينظر، هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ص27.

(4) ينظر، يوسف، توفيق: نظرية التأثر والتأثير، نماذج مقارنة من الأدب العربي والأدب الإنجليزي، ص172-173.

ونظراً لصعوبة إغفال ما يمارسه كاتب أو عمل أدبي على كاتب أو عمل أدبي آخـر، أولى نقاد الأدب الحديث ودارسوه هذا الجانب من الدراسات الأدبية جل عنايتهم، مـا أدى إلـى ظهور مصطلح "التناص" الذي يبحث في تعالق نص مع آخر بكيفيات مختلفة، فقامت تبعاً لـذلك العديد من الدراسات التي تسائل الكاتب عن مدى استيعابه لآثاره السابقة أو تجاوزه لها، ومـدى استيعابه لنصوص غيره أو تجاوزها، ولأهمية هذا الجانب في تشكيل الروايـة وبنائهـا وفـي إيصال فكرتها ونضج معناها، عده النقاد بحثاً رئيساً في دراستها.

وأمام حتمية تأثير آداب الأمم بعضها ببعض وتعالق نصوص الكتاب حتى ليغـدو كـل كاتب مصدر تأثير وتأثر في آن معاً؛ تختار هذه الدراسة البحث في تـأثير الروايـة العربيـة الجزائرية في الرواية الفلسطينية؛ فعلى الرغم من مواكبة الحركة الثقافية في فلسطين لمثيلتها في الوطن العربي، شعراً ورواية، لم تقم دراسة متخصصة للبحث في ذلك، عدا إشـارات عـابرة جاءت في ثنايا دراسات أخرى ومنها إشارة كل من "علي الخليلي" و "عادل الأسطة" إلى تـأثير الشاعر العراقي "مظفر النواب" في شعراء فلسطين؛ حيث طبعت قصائده ونشرت في فلسـطين وتأثر بها بعض شعرائها، ونسجوا قصائدهم على منوالها، ومنهم "محمد حمزة غنـايم" و "عبـد اللطيف عقل" و "سـميرة الخطيب"، كما يشـير "الأسـطة" إلى تأثر النواب، قبل أن يؤثر في غيره، بشاعر فلسطيني هو "عبد الكريم الكرمي"[(1)]. ومـن ذلـك، أيضـاً، تـأثر الروائيـة الفلسطينية "سحر خليفة" بالروائي الجزائري "الطاهر وطار" الأمر الذي التفت إليه "الأسـطة"[(2)]، بيد أنها ظلت إشارات عابرة.

فلم تقم دراسة متخصصة للبحث في تأثر الرواية الفلسطينية بغيرها من الروايات العربية أو تأثيرها في غيرها، وهو ما تقوم به الدراسة، ما يجعل الأمر شائكاً وجديداً يوسع دائرة البحث في الرواية الفلسـطينية، وربما في الرواية العربية؛ إذ تبحث الدراسة في العلاقات الأدبية بين أبناء الشعوب العربية ومدى انعكاس التشابه التاريخي والسياسي علـى الفنـون والآداب، كمـا

---

(1) ينظر، الأسطة، عادل: الصوت والصدى، مظفر النواب وحضوره في فلسطين، د.ن، 1999، ص116-117.

(2) ينظر، الأسطة، عادل: ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية وأبحاث أخرى، الدار الوطنيـة للترجمـة والطباعة والنشر، فلسطين، 1996، ص35.

تبحث في مدى مواكبة الرواية الفلسطينية لمثيلتها في الوطن العربي، ومدى تمكن الفلسـطيني من متابعة الحركة الثقافية على الساحة العربية، على الرغم مما يمارسه العدو من حصار وعزل وقمع للفكر والثقافة وحرية التعبير، وحصر المثقفين في خانة المقاومين، واعتبارهم أشد خطراً، الأمر الذي لم يؤثر في المثقف الفلسطيني، فأصر على مواكبة التطور الفكري والتجديد الفني.

وعلى الرغم من كثرة النصوص التي يلحظ قارئوها أثر كتاب آخرين فيها، تقتصر هذه الدراسة على البحث في مدى تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية من خلال الجزائرية "أحلام مستغانمي" والفلسطيني "يوسف العيلة".

ويعود اختيار الجزائر وفلسطين دون غيرهما، لما خبره كل من الشـعبين الجزائـري والفلسطيني من ثورات وحروب أهلية جعلت الهم والحزن قاسماً مشتركاً بين روائييهم ومثقفيهم، حيث تشابه الشعبان في حزنهما وثوراتهما فتشابهت نصوصهما الروائية.

فكما لعب روائيو الجزائر دور الشاهد، فسجلوا آلام شعبهم واندمجوا بالثورة وانـدمجت بهم، فأنتجوا أدباً متميزاً وصادقاً في التزامه، وصارت الكلمة سلاحاً، أنتجت الثورة الفلسـطينية كتاباتها الثورية واندمج روائيوها بقضية مجتمعهم(1).

أما اختيار الكاتبين، فيعود إلى التشابه الكبير بين رواية "ذاكرة الجسد" لـ"مستغانمي" و "غزل الذاكرة" لـ "العيلة"، وهو تشابه يغري بالدراسة لا سيما أن لكل نص شخصيته الخاصـة ورائحته الوطنية وكأنه قائم بذاته ولا علاقة له بغيره، إضافة إلى تأكيد "العيلة"، في اتصال معه، على تأثره بـ "مستغانمي"، بوعي منه، الأمر الذي أثار لدي رغبة التعمق في نصوص الكاتبين لإضاءة جوانب التأثير والتأثر بينهما، والوصول إلى نتيجة دقيقة عن مدى تعـالق نصوصـهما وتناصها.

(1) ينظر، بركات، حليم: المجتمع العربي في القرن العشرين، بحث في تغير الأحوال والعلاقات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000م، ص776.

فقد حققت الروائية "أحلام مستغانمي"، عبر رواية واحدة، نجومية عربية وعالمية؛ إذ حظيت بتشجيع كبير من عدة كتاب وشعراء عرب، فهي صاحبة أول عمل روائي نسائي باللغة العربية في الجزائر، روائية تربط في أعمالها أحداث الثورة الجزائرية مع الحرب والخسارات التي تتوالى على وطنها وبخاصة المثقفون؛ ذاك أنها ابنة لمناضل جزائري سجن وتعذب. اشتهرت بجدة ما تكتب، وبقدرة هائلة على المزج بين التاريخ والفن، والواقع والخيال، وهي ذات ثقافة واسعة باللغتين الفرنسية والعربية؛ نظراً لتلقيها علومها في فرنسا، حيث حصلت على رسالة الدكتوارة.

ولما كانت "ذاكرة الجسد" قد طبعت في فلسطين، حيث أقيم، تأثر بها "العيلة" ووجد في نفسه القدرة على كتابة رواية على منوالها، فجاءت "غزل الذاكرة" رواية تبحث في خبايا الذات الفلسطينية وواقعها خلال قرن من الزمان، تتناول الهم الفلسطيني بأبعاده المختلفة لكاتب عرف بمواقفه السياسية وكتاباته التي تظل، على الرغم من التأثر الواضح فيها بأعمال "مستغانمي"، محتفظة بنكهتها الفلسطينية؛ إذ توازي ذاكرة الجسد ولا تكررها.

ولا يقل "العيلة" عن "مستغانمي" ثقافة، فقد درس الأدب الإنجليزي في بيروت، وحصل على درجة الماجستير من الجامعة العبرية، عمل مدرساً في رام ا ثم فصل من عمله لأسباب سياسية، له كتابات منشورة باللغتين الإنجليزية والعربية، كما عرف بآرائه السياسية؛ فلم يستطع الفصل بين الفن والسياسة، بل جعل أدبه مرآة لواقع وطنه.

ولأن الأثر الفني لـ "مستغانمي" لا ينحصر في رواية "غزل الذاكرة" بل يمتد إلى "زمن المرايا" الرواية الثانية لـ "العيلة " تتناول الدراسة أعمال الكاتبين الأخرى، وهي "فوضى الحواس" و "عابر سرير" لـ "مستغانمي" و "زمن المرايا" لـ "العيلة".

ولا تكتفي الدراسة بالإشارة إلى تأثير "مستغانمي" في "العيلة"، بل تشير، إلى تأثر كل منهما، بوعي أو بغير وعي، بأدباء عرب وفلسطينيين، شعراء وروائيين.

منهج البحث:

لاستجلاء أثر "مستغانمي" على "العيلة"، في بناء الرواية شكلاً ومضموناً، تستفيد الدراسة من النظريات النقدية الحديثة التي تناولت عناصر الرواية، كما تستفيد من نظرية التناص والتأثير والتأثر. ثم تطبق هذه النظريات على أعمال كل منهما، حيث تقف أمام العنوان وتقنيات السرد واللعب الروائي والزمان والمكان ورمزية المرأة، ابتداءً بأعمال المؤثر "مستغانمي" وانتقالاً إلى أعمال المتأثر "العيلة"، للوقوف على حقيقة التعالق النصي ومدى الالتقاء والافتراق بين الكاتبين.

ولا تخلو الدراسة من صعوبات، بل كان طريقها متعثراً وذلك لانعدام السالكين، عدا الإشارات العابرة التي ذكرت؛ فكان عليها أن تتلمس طريقها وتخط منهجها دون مثال تحتذيه.

يضاف إلى ذلك انعدام الدراسات حول "العيلة"، فلم تقم أية دراسة حول أعماله. وعلى الرغم من وجود دراسات حول أعمال "مستغانمي" فإن أياً منها لم تتناول تأثير "مستغانمي" في غيرها أو تأثرها بغيرها.

ولعل أهم العقبات التي واجهت الدراسة، اضطراب الوضع السياسي في فلسطين؛ فقد جاءت خلال انتفاضة الأقصى، حيث الحصار أهم ما يميز هذه الفترة، ما أعاق الدراسة التي تتطلب حرية التنقل والحركة، للحصول على المراجع، وسؤال أهل الاختصاص.

جهود ودراسات سابقة

من أهم الدراسات التي تناولت أعمال "مستغانمي":

1- دراسة بعنوان "البنية الزمنية في رواية "ذاكرة الجسد" للأديبة "أحلام مستغانمي"، لـ "صالح مفقودة"، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة سطيف- الجزائر، الأقلام، بغداد، 1998. يتناول الباحث، في هذه الدراسة، الزمن في "ذاكرة الجسد"، إذ يقارن بين ترتيب الأحداث في الزمن الطبيعي وترتيبها في الزمن السردي، ويأتي على أهم المفارقات

السردية في الرواية، ثم يأتي على حركات السرعة في الـزمن، الاسـتمرار والتبطـيء والوقفة الوصفية وتسريع الأحداث والحذف والإسقاط.

2- دراسة بعنوان "قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في روايـة ذاكـرة الجسـد لأحـلام مستغانمي"، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 13، 2000م. وتتناول المكان في هذه الرواية مـن الجانب الواقعي الطبوغرافي، إذ تقدم صورة عن قسنطينة ماضياً وحاضراً، ويقسم صاحبها أماكن الرواية إلى أماكن مفتوحة ومغلقة وأماكن انتقال، كما يتناول البعد الحضاري للمكان وما تتصف به أمكنة الرواية من خاصية فيشير إلى طبيعة الأعراس فيها والملابس..

3- دراسة بعنوان "أحلام مستغانمي في روايتيها فوضى الحواس وذاكرة الجسد"، للكاتب عادل فريجات، وذلك في كتابه "مرايا الرواية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، حيـث تناول عناصر الحب والموت والوطن في الروايتين، إضافة إلى عنصري المثاقفة في الفن، وشعرية الرواية، كما تناول الوطن رمزاً وحقيقة في الرواية.

4- "الفن الروائي عند أحلام مستغانمي" لـ "شهرزاد محمد خالد حرزا "، إشـراف: محمـد حول، الجامعة الهاشمية، أيار، 2003، وهي رسالة ماجستير غير منشورة. تقسم الباحثـة دراستها إلـى خمسة فصول، تتناول فـي الأول البناء الروائي للروايتين "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس"، وتبحث في تقنيات السرد فيهما. وتتحدث، في الفصل الثاني، عن المكان، مشيرة إلى طبيعته وطرق تقديمه، وعلاقة مكان الرواية بالواقع. وتأتي، في الفصل الثالث، على عنصر الزمن، حيث ترصد نظام زمنية الرواية، وأقسام الزمان السردي ومسـتوياته، ويكون بناء الشخصية وتقنيات عرضها موضوع الفصل الرابع، وتشكل بنية اللغة الروائية والمستويات اللغوية وأسلوب الخطاب، موضوع الفصل الخامس.

أما المقالات التي تناولت أعمال "مستغانمي" فلعل أهمها(1):

1- "روايتا أحلام مستغانمي، لذة التفاصيل المستترة" لـ "رشيد إدريس"، مجلـة الآداب، عـدد

(1) هناك العديد من المقالات، غير المذكورة هنا، حول أعمال أحلام مستغانمي، يمكن استخراجها من شبكة الانترنت.

9-10-2000. ويصف الباحث نص "مستغانمي"، ويعالج موضوع الرغبة ونظيرها، كما يأتي على علاقة المكان بالمضمون.

2- "ذاكرة الجسد – و – فوضى الحواس – تاريخ الجزائر" لـ "ختام نعامنة"، أدوات وخيارات جديدة، 2001/9/21. تتناول فيها أسلوب السرد، والمرأة في الرواية، ثم علاقـة الروايـة بالشعب الجزائري.

3- "عابر سرير للجزائرية أحلام مستغانمي"، عادل الأسطة، جريـدة الأيـام، 2003/8/12. يتناول فيها دلالة العنوان وأسلوب الرواية، والكاتب الضمني، وتقمص الكاتبـة لشخصـية الرجل.

4- "الجزائرية أحلام مستغانمي وروايتها الجديدة عابر سرير" لـ "أحمـد دحبـور"، جريـدة الحياة، 2003/9/3، يتناول فيها بعض عناصر الروايـة مثـل أبطالهـا، لغتهـا، بنائهـا الباروكي.

5- "الرواية النسائية العربية: تجليات الجسد والأنوثة" لـ "عبد ا إبراهيم"، شـبكة المرايـا الثقافية، 1424/8/2هـ، ويتناول فيها لغة الرواية وشخصية السارد.

لمحة عن محتويات البحث:

وتأتي الدراسة في أربعة فصول ومقدمة وخاتمة، تنوه المقدمة بأهمية التـأثير والتـأثر، وسـبب اختيار موضوع الدراسـة واقتصارها على الجزائر وفلسطين، وعلـى "مسـتغانمي" و"العيلة" تحديداً، إضافة إلى منهج البحث، وأهم الدراسات السابقة، ومحتويات البحث.

وتأتي الخاتمة على أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة، وعلى ذكر سريع لمواضـيع الالتقاء والافتراق بين "مستغانمي" و"العيلة"، كما تجيب عن تساؤل المقدمة حـول طبيعـة هـذا التأثر، وفيما إذا كان سلبياً أم إيجابياً؟

وهذا موجز كل فصل:

الفصل الأول: التأثير والتأثر في العنوان

أتناول في هذا الفصل عنوان "ذاكرة الجسد" بالدراسة والتحليل، في محاولة للوصول إلى دلالة كل من الذاكرة والجسد، كما أبحث في التعالق اللغوي والتعـالق الـدلالي بـين العنـوان والنص، وأرصد عدد مرات ورود كلمات العنوان في النص وصيغه كل مرة ومعناها، وكـذلك عدد المرات التي ورد فيها العنوان كاملاً بنصه وكلماته، ومعنى كل مرة، كما أبحث في العنوان الغائب ودوره في تشكيل المعنى.

ثم ينتقل إلى رواية "غزل الذاكرة" لتطبيق ما سبق ذكره على هذه الرواية، لرصد مـدى التناص بين العنوانين في التركيب، والمكونات والمعنى.

ونظراً للتطابق الكبير بين النص الموازي لدى الكاتبين، ولتوضيح أفق العنوان، يتناول الدارس النص الموازي عند كليهما.

الفصل الثاني: التأثير والتأثر في تقنيات السرد واللعب الروائي

أتناول في هذا الفصل تقنيات السرد باعتبارها ثاني محطات التأثير والتأثر بين الكاتبين، فأتي على البنية الشكلية لكل رواية من روايات "مستغانمي" من حيث عدد صـفحاتها، وأحجـام فصولها، وعلاقة كل فصل بما يليه. كما أتناول الصيغة السردية والضمائر التي تسرد بها كـل رواية، ويفصل الحديث عن السارد والمسرود له، وعلاقة الراوي بالمروي؛ إذ يجعـل السـارد نفسه محوراً لسرده. وأبحث في هذا الفصل في زاوية الرؤية، وما ينتج عنها مـن تعـدد فـي مستويات السارد. ثم أنتقل لدراسة العناصر ذاتها في روايات "العيلة"، بحثاً عن مواضع التـأثير والتأثر بينهما.

وأشير في بداية هذا الفصل إلى روايات عربية وفلسطينية، اتخذت ضـمير المخاطـب صيغة سـردية، ومارست لعباً روائياً، كالذي عند "مستغانمي"؛ لإثارة تساؤل فيمـا إذا كانـت

"مستغانمي" قد قرأت لهؤلاء وتأثرت بهم، أم كان تأثرها بالأدب الفرنسي، فقط؟ كما أشير الدارس إلى تأثر "العيلة"، باستخدامه الرمز في روايته "زمن المرايا"، بالروائي الفلسطيني "اسحاق موسى الحسيني"، وذلك لبيان مدى دائرية التأثير والتأثر.

كما أتناول اللعب الروائي عند "مستغانمي" وأثره في "العيلة" ومن ذلك تماهي الكاتب مع أبطال روايته وعدم تماهيه، ومدى التشابه والاختلاف في روايات كل منهما، ومدى تعالقهما الذاتي.

الفصل الثالث: التأثير والتأثر في بناء الزمان

وأبحث في هذا الفصل في البنية الزمنية لكل رواية من روايات الكاتبين، وأقف على ملامح اللعب الزمني عندهما، وأثره على نفسية الراوي والشخصيات، كما أتناول، كذلك، تداخل الأزمنة، زمن الكتابة، وزمن الحاضر الروائي، والزمن الماضي، كما أرصد أهم المفارقات السردية، لتوضيح علاقة الاسترجاعات والاستباقات، بالزمن الحاضر وزمن الكتابة، لبيان مدى تشابك الأزمنة وتداخلها.

ويتناول الدارس المقارنة بين الأزمنة، التي تُلحظ بوضوح في روايات كل من الكاتبين، حيث يقارن البطل في كل منها، بين الزمن الماضي والزمن الحاضر.

الفصل الرابع: التأثير والتأثر في بناء المكان ورمزية المرأة

أبحث في هذا الفصل في تفصيلات بناء المكان عند كل من "مستغانمي" و"العيلة"، وذلك من خلال دراسة حضور المكان وغيابه في كل فصل من كل رواية، ودلالة ذلك وتغير رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث، وأتي على ما في كل رواية من مقارنة بين الأمكنة، لكشف مدى المفارقة التي تطال السكان والنساء والعادات، كما أبحث في أنسنة كل من الكاتبين للمكان، وعلاقة الأخير بالشخص الذي يسكنه، وأبحث في الإيقاع المكاني وعلاقة الأمكنة المفتوحة والمغلقة بالأحداث.

ثم أتي على رمزية المرأة وعلاقتها بالمدينة، الأمر الذي حضر عند كل من الكـاتبين، وقبلهما عند "درويش" الذي جعل المرأة رمزاً للمدينة، فيبحث في هذا الفصل في رمزية المـرأة للمدينة وللوطن كله، ورمزية السوار واللوحة عند "مستغانمي" ودلالتهما، ورمزية القلادة عنـد "العيلة" ودلالتها.

الفصل الأول

التأثير والتأثر في العنوان

❖ ذاكر الجسد

- العنوان بنية نصية
- العنوان والنص
- العنوان في النص
- العنوان الغائب ودوره في تشكيل المعنى

❖ غزل الذاكرة

- العنوان بنية نصية
- العنوان في النص
- العنوان الغائب

❖ النص الموازي عند مستغانمي

❖ النـص المـوازي عند العيلة

الفصل الأول

التأثير والتأثر في العنوان

أول ما يلحظه الدارس، حين يقارن بين الروايتين "ذاكرة الجسد" و "غزل الذاكرة"، هـو تأثر "يوسـف العيلة"، في عنوان روايته، بعنوان رواية " أحلام مسـتغانمي"؛ إذ ترد لفـظة الذاكـرة فـي العناويـن، ولا يقتصر هذا على العنوان، إذ أن تكـرار اللفظـة فـي روايـة "مستغانمي"، في متن النص، يوازيه تكرار مماثل في رواية "العيلة". وهذا ما سيحاول التطبيـق الإجابة عنـه، بدءاً من العنوان المؤثر "ذاكرة الجسد" وانتقالاً إلـى العنـوان المتـأثر "غـزل الذاكرة".

ذاكرة الجسد

العنوان بنية نصية

كما ينفتح العنوان الشعري على خصائص فنية لأشكال أدبية مختلفة بهـدف "تجريـب إمكانيات تعبيرية محضة، تتيح للشاعر أن يجذّر رؤيته الشعرية مكانياً وزمانيـاً، وأن يقترحهـا على القارئ مفعمة بالمعنى والقيمة والانسجام"(1)، ينفتح العنوان الروائي على الشـعر مشـكلاً انزياحاً لغوياً، ينحو منحنى الاستعارة؛ إذ شُبه الجسد، هنا، بعقل له ذاكرة تختـزن الأحـداث، وحذف المشبه به تاركاً شيئاً من متعلقاته هو الذاكرة، على سبيل الاسـتعارة المكنيـة. انزيـاح يتكون من مسند مفرد نكرة، ومسند إليه مفرد خصص بتعريف يدهش المتلقي، ويثير تساؤله عن صاحب هذا الجسد، أهو الروائية "مستغانمي"؟ أم أحد أبطالها؟ إدهاش يبلغ ذروته بإسناد الذاكرة إلى الجسد، فمنذ متى كان للجسد ذاكرة؟ وليست عضـواً مـن أعضـائه، ولا مسـتلزماً مـن مستلزماته.

---

(1) بدري، عثمان: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلـة العربيـة للعلـوم الإنسانية، ع 21/80، 2003، ص23

وبإضافة الذاكرة إلى الجسد، يشتمل العنوان على مكون فاعل؛ إذ يغدو الجسد فـاعلاً، والذاكرة مفعولاً به، يصنعها أولاً ثم يسترجعها، فهو صانع لذاكرة صاحبه.

عدا المكون الفاعل، يتضمن العنوان إشارات زمنية، تكشف عن مقاصد صاحبه الـذي يسرد أحداثاً جرت، تسترجعها الذاكرة.

فضلاً عن المكون الحدثي الذي يطغى على غيره من المكونات، فخلف كلمات العنـوان تكمن أحداث عدة، ومغامرات كثيرة، حفرت في ذهن صاحب الجسد، وصارت ذاكرة له.

وهو عنوان مبتور، يعتوره الحذف المضموني والنحوي، حذف يثير قريحـة المتلقـي، ويغريه بالبحث عن الجزء الناقص؛ لفهم النص، وبلوغ قصد المؤلف. مضموناً يعتور محتـواه الحذف والتكسير؛ إذ يتراوح بين البوح والكتمان، يخبر ويحجب، "لأنه لا يمكن لجملـة واحـدة مهما كثفت من معناها أن تعبر عن أحداث وأفعال عديدة"[(1)]، يشكل غموضـاً يعـدد المعنـى، ويعطي فرصاً عدة للتأويل، وكما يرى "حليفي" في دراسته "النص المـوازي"، يـدمر الحـذف المعنى القاموسي، ويؤسس على أنقاضه معاني عدة، لا تتشابه، لكن بينها رابط خفي.

وهو ناقص نحوياً، يفتقد ركناً أساسياً فيه، فهو إما مبتدأ خبره محذوف هو النص التالي له وتقديره "ذاكرة الجسد هي هذه التي سأرويها لكم"، وإما خبر لمبتدأ محذوف هو النص أيضـاً تقديـره "هذه هي ذاكرة الجسد" حذف يكمله النص، والنص فقط، فعلى الرغم من كون العنـوان نصاً قائماً بذاته له مقوماته، وعلى الرغم من دلالاته العديدة إلا أنه يحتاج إلى جسده، فأية ذاكرة وأي جسد تريد "مستغانمي"؟ وأية تجارب تلك التي خاضها هذا الجسد، جنسـية أم وطنيـة، أم إصابات وجروح، أم كلها مجتمعة؟ النص فقط يملك الإجابة، وبحركة صعود وهبوط بينه وبين عنوانه يدرك المعنى، ويبلغ المراد.

(1) حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع 46، اتحـاد الكتـاب الفلسـطينيين، نيقوسيا، 1992، ص92.

ولأن العنوان "يمتلك قابلية للتعبير عن الحاضر بالغائب، والظاهر بالخفي، والمتناهي باللامتناهي"[1]، يبحث عقل المتلقي عن العنوان الغائب، وعن أضداد كلمات العنوان، التي يشي بها، وإن لم يخبر عنها، فالذاكرة تستدعي واقعاً وحاضراً، كما تستدعي نسياناً، والجسد يستدعي روحاً. فأين الواقع الذي صار ذاكرة؟ ونسيان من الذي افترض وجود عقل يمتهن تخزين الأحداث، واستذكارها؟ وإذا كان للجسد ذاكرة فماذا بشأن الروح؟ فالعنوان الحاضر "ذاكرة الجسد" يستدعي عناوين غائبة مثل "واقع الجسد"، "نسيان الجسد"، "ذاكرة الروح".. يتوقع المتلقي أن يجدها في النص، فينطلق باحثاً عنها ويكون العنوان بذلك قد حقق إغواءً وجد من أجله.

العنوان والنص

بعد قراءة العنوان نصاً مستقل، واستقراء بنيته وتركيبه الصرفي والنحوي، وتخمين بعض دلالاته الأولية، التي تفهم من وراء سطحية الكلمات، ننتقل إلى النص، لنعزز التصور الذي كوناه، أو نهدمه، وذلك من خلال البحث في تناص العنوان ونصه، أو تعالقهما الذي يندرج تحت أمرين:

أولاً: التعالق اللغوي: وذلك بالبحث عن كلمات العنوان، عددها، وصيغ ورودها، ودلالة هذه الصيغ.

ثانياً: التعالق الدلالي[2]: من خلال البحث في المعاني التي يولدها النص للعنوان، كيف ورد هو أو كلماته، وما المعنى الذي أداه في بنية النص؟ هل جاء مكتملاً أم بشيء من الاختلاف؟ ثم هل للعنوان الغائب حضور في النص أم لا؟ وأخيراً هل يجسد العنوان ما رأته الكاتبة مهيمناً من موضوعات الرواية؟ أم يجسد المعنى العميق لبنية النص؟ ولا

---

(1) بدري، عثمان: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، ص 29.

(2) نعتمد في هذا التطبيق على دراسة " رشيد يحياوي " في كتابه " الشعر العربي الحديث " حيث اقترح ثلاثة أبعاد لدراسة العنوان، يشكل العنوان والنص البعد الثالث، ونصية العنوان البعد الثاني، ينظر حول ذلك، يحياوي، رشيد: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، افريقيا الشرق، بيروت-لبنان، الدار البيضاء- المغرب، 1998م، ص110-112.

يتجلى ذلك إلا من خلال قراءة للنص والعنوان في آن، بحركة صعود وهبوط بينهما.

التعالق اللغوي

تشكل كلمات هذا العنوان مفاتيح لقراءة نصه، ووظائف بارزة فيه، وتسهم في تجسيد معناه العميق؛ إذ ترد بصيغ متعددة، يتعدد معها المعنى، وإن كان يعطي مدلولاً عاماً وشاملاً في نهاية المطاف. سنتناول البحث في صيغها، وعدد مرات ورودها، مع إشارة ملحة إلى المعنى، يتم توضيحها عند الحديث عن التعالق الدلالي.

صيغ الذاكرة

تأخذ الذاكرة في النص صيغاً عدة، تعد تنويعاً لصيغة العنوان، فقد وردت في النص 183 مرة على وجه التقريب لا الحصر، 85 مرة مضافة إلى ضمير، و 98 مرة مفردة منها 28 مرة نكرة و70 مرة معرفة كما وردت في العنوان.

بالنسبة للضمائر، أضيفت أولاً إلى ضمير المتكلم لتشير إلى "خالد" بطل الرواية صاحب الجسد المشوه الذي يتولى سرد قصته، واستحضار ذاكرته؛ لذا كانت أكثر الصيغ وروداً[1].

وأضيفت ثانياً إلى ضمير الجماعة "ذاكرتنا" لتشير إلى اشتراك اثنين فأكثر في ذاكرة واحدة، كاشتراك "خالد وحياة"، المرأة التي يحب، في ذاكرة كانت هي النسخة الأخرى منها[2] ثم اشتراك " خالد مع حياة " وزياد "، الشاعر الفلسطيني، في ذاكرة واحدة[3]، واشتراك "خالد" مع "سي الطاهر" والد "حياة"[4]، إذ جمعهما تاريخ نضالي واحد فترة من الزمن، ثم اشتراكهما مع "سي الشريف" عم "حياة" في ذاكرة نضالية أيضاً[5].

(1) ينظر، مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط16، 2001، ص 25،22،13، 53،44،41،34.
(2) ينظر، السابق، ص 102.
(3) ينظر، السابق، ص211.
(4) ينظر، السابق، ص 44، 317.
(5) ينظر، السابق، ص 269.

وتجمعه الذاكرة مع صديق سجنه ومنفاه، وصنوه في العشق والسياسة، الكاتب الجزائري "كاتب ياسين"[1]. كما استخدمت للتدليل على الجماعة الإنسانية كلها عند تعميم الحديث، وصياغته على شكل حِكَم هي خلاصة تجارب إنسانية[2].

وأضيفت إلى ضمير المخاطب "ذاكرتك" إشارة إلى ذاكرة "حياة" التي يخاطبها "خالد"[3]. وإلى ذاكرته هو جاعلاً من نفسه مخاطباً[4].

كما أضيفت إلى ضمير الغائب للمؤنث "ذاكرتها" إشارة إلى "حياة" و"أما والدة خالد"، ثم "أما الزهرة" أم "سي الطاهر"، وإلى مدينة قسنطينة.

وإلى ضمير الغائب المذكر "ذاكرته" لتشير إلى ذاكرة "زياد"[5]، وذاكرة الوطن[6] والرسام أياً كان[7]، وصديقه "روجيه نقاش"، وإلى "خالد" نفسه إذ يتلاعب بالسرد جاعلاً من نفسه غائباً[8].

كما أضيفت إلى ضمير الغائب للجماعة "ذاكرتهم" لتشير إلى الرجال الذين عبروا قسنطينة وتركوا فيها شيئاً من ذاكرتهم[9]، وأضيفت كذلك إلى نون النسوة "ذاكرتهن" مشيرة إلى نساء قسنطينة[10].

---

(1) ينظر، مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط16، 2001، ص326.
(2) ينظر، السابق، ص 7.
(3) ينظر، السابق، ص 115، 128، 224، 274،...
(4) ينظر، السابق، ص 72.
(5) ينظر، السابق، ص 196، 134.
(6) ينظر، السابق، ص378.
(7) ينظر، السابق، ص 93.
(8) ينظر، السابق، 288،186.
(9) ينظر، السابق، ص290.
(10) ينظر، السابق، ص 96.

صيغ الجسد

يقل ورود كلمة "الجسد" في النص مقارنة مع "ذاكرة" فلا يتعدى الـ 95 مرة، وإن كانت ترد بصيغ مشابهة لها، معرفة ونكرة، مفردة ومضافة إلى ضمير.

فقد أضيفت إلى ضمير المتكلم "جسدي" لتشير إلى جسد "خالد"، موضوع هذه الروايـة، وكانت، كما هو الحال في "ذاكرتي"، أكثر الصيغ وروداً[1].

ثاني الصيغ هي المضافة إلى ضمير المخاطب "جسدك" لتشير إلـى جسـد "حيـاة"[2]، وجسد "والد خالد"[3]، كما تشير إلى جسد "خالد"[4]، بتلاعب في السرد كما حدث في "ذاكرتك".

وتضاف إلى ضمير الغائب المفرد المذكر "جسده" لتشير إلى جسد "زياد"[5]، والشـاعر عموماً[6]، "وسي الطاهر"[7]، وزوج حياة ممثل السلطة[8]. كما تضاف إلى ضمير الغائب للمفرد المؤنث "جسدها" إشارة إلى جسد (كاترين)[9] الفرنسية، و"حياة"[10]. وترد مضافـة إلى ضـمير الجماعة "جسـدنا" كما في ذاكرة للحديث عن الجماعة الإنسـانية كلها[11]. كما تـرد جمعـاً "أجسادنا"[12]، "الأجسـاد"[13]، ومصدراً صناعياً"[14] الجسدية"، ونسبة "جسدي"[15].

---

(1) ينظر، مستغانمي ذاكرة الجسد، ص62،36،19،16.
(2) ينظر، السابق، ص117،41.
(3) ينظر، السابق، ص360.
(4) ينظر، السابق، ص 369.
(5) ينظر، السابق، ص 260،224.
(6) ينظر، السابق، ص245.
(7) ينظر، السابق، 341.
(8) ينظر، السابق، 353.
(9) ينظر، السابق، ص 94 .
(10) ينظر، السابق، 362.
(11) ينظر، السابق، 191.
(12) ينظر، السابق، ص 239، 319 .
(13) ينظر، السابق، ص 313.
(14) ينظر، السابق، ص 131.
(15) ينظر، السابق، ص 191،76.

التعالق الدلالي

كيف ورد العنوان وكلماته؟ ما المعنى الذي أداه في بنية النص وما المعاني التي يولدها النص له ؟ ما معاني الجسد والذاكرة؟ هل للذاكرة معنى واحد يتعلق بجسد واحد، أم تتعدد الذاكرات والأجساد؟

معاني الذاكرة

تتعدد الذاكرة ومعانيها في النص، وتصير ذاكرة العنوان ذاكرات، وهي المفارقة الأولى التي تواجه المتلقي. وقبل الحديث عن عددها، نتناول الحديث عن معانيها في النص، التي على الرغم من تعددها تكاد تنحصر في المعنى المعجمي والنفسي لكلمة ذاكرة، التي يرى علماء النفس أنها "القدرة على اكتساب وحفظ واستعادة المعلومات"[(1)]، ومن أقسامها الذاكرة الحدثية وتعني "معلومات تدور حول أحداث مموضعة في الزمان والمكان، أحداث ذات طابع شخصي، تملك قيمة عاطفية كبرى"[(2)]، والذاكرة الدلالية التي تتعلق بوقائع أو معارف، أو قواعد عامة، مكتسبة خلال الحياة. وقد وردت في النص بمعنى ذكريات الماضي وأحداثه، وتجاربه حيث الذاكرة هي الماضي[(3)]، وتقترب هنا من الذاكرة الحدثية، ودلت في مواقع أخرى على إيمان الشخص وأفكاره[(4)] مقتربة من الذاكرة الدلالية. كما دلت على التاريخ "نحن ننتمي لأوطان لا تلبس ذاكرتها إلا في المناسبات، وبين نشرة أخبار وأخرى"[(5)]، فالذاكرة تاريخ الوطن وأخباره. وفي محيط هذه المعاني وحولها، تتعدد الذاكرت، وتتنوع حتى لتصل إلى 27 ذاكرة تقريباً، فكلما طالعنا صفحات الرواية، تبدت لنا ذاكرة أخرى، بيد أنها وعلى الرغم من كثرتها، لا تثير حيرة المتلقي، ولا تخلق في نفسه تناقضاً؛ إذ تسرد كلها من خلال شخص واحد هو بطل الرواية، الذي يطلعنا عليها باعتبارها جزءاً من ذاكرته ... كل منها ساهم بخط كلمة، أو صنع

---

(1) دورون، رولان وبارو، فرنسوار: موسوعة علم النفس، مج 2، F-P، تعريب، فؤاد شاهين، عويدات للنشر والطباعة، بيروت- لبنان، 1997،ص679.

(2) المرجع السابق، ص 679.

(3) ينظر، السابق، ص 129، 132.

(4) ينظر، السابق، ص243.

(5) السابق، ص 118.

تجربة "صفحات أخرى فقط.. ثم أعري أمامك ذاكرتي الأخرى"[1]، "من ذاكرة إلى أخـرى"[2]. وهي ذاكرة جروح وألم، يسرد فيها تاريخ وطنه من خلال جسده "طالعي قصتنا من جديد، دهشة بعد أخرى، جرحاً بعد آخر"[3].

الذاكرة الأولى هي ذاكرة انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير الجزائريـة التـي شـارك فيها "خالد"؛ فشـكلت جزءاً من ذاكرته، وبالتالي ذاكـرة وطنـه "بتوقيـت الـذاكرة الأولى"[4]، ثم ذاكرته النضالية، حيث اشـترك في الثورة وحصل على رتبة ملازم، منحها له "سي الطاهر" ساهمت في شفائه من ذاكرته الثالثة، ذاكرة الطفولـة ويتمهـا حيـث مـوت الأم وانشغال الوالد بعروسه الجديدة، أما الرابعة فهي ذاكرة جسده، المتمثلة بفقدان ذراعه اليسـرى التي بترت إثر إصابته في معركة على مشارف (باتنة)، الجرح الذي أعاد إليه شعور اليتم مـن جديد واستبدلت " الذاكرة الحاضرة باليد الغائبة "[5]، وصار الجرح يسرد قصة وجـوده، وذراع المعطف الفارغة تحكي تاريخ نضاله "أصرح بالذاكرة"[6].

ثم ذاكرة السوار الذي تلبسه "حياة" كان كلانا يحمل ذاكرته فوقه "[7]، ويعنـي جرحـه، وسوارها، ثم ذاكرته مع "حياة" التي اقترنت بجرحه، إذ حمل اسمها وهو محمـوم يهـذي بـه ليسجله في البلدية، معطياً له شرعية الوجود، فقصة اسمها، وبتر ذراعه، ذاكرة مشتركة حيـث لقاؤه الأول بها[8]، ثم ذاكرة قسنطينة المدينة التي تسكنه، ويعني تاريخها، وثقافتهـا، وعاداتهـا وتقاليدها، ثم ذاكرته مع أمه حيث يذكره سوار "حياة" بسـوارها ومعصـمها، وذاكـرة "سـي الشريف"عم حياة الذي شكل جزءاً من ذاكرة نضاله، تخلى عنها " سي الشريف " باحثـاً عـن

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، 41.
(2) السابق، ص 283.
(3) السابق، ص49.
(4) السابق، ص24.
(5) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، إربد، 2001، ص124.
(6) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 404.
(7) السابق، ص53.
(8) ينظر، السابق، ص 41.

الثراء "كان بعض ذاكرتي"[1] .. في الصفحات الأخرى، وبعد لقائه بحياة صبية، تغدو ذاكرته، ويشكل لقاؤه بها في قاعة العرض منعطفاً للذاكرة "أسلم على ذاكرتي"[2] فليسـت جـزءاً مـن ذاكرته بل هي النسـخة الأخرى لها. ثم ذاكرة الوطن كله الذي "حياة" رمـز لـه "إن للـذاكرة عطـراً أيضاً هـو عطـر الوطن"[3] "هـذا الوطـن الذاكرة"[4]، ثـم ذاكرة موت "أما الزهرة" والدة "سـي الطاهر"، وذاكرة "حياة" شـخصيتها، وتاريخهـا، وآراؤها "لن أنقب بعد ذلك فـي ذاكرتك"[5].

ويصير للمكان ذاكرة، وتغدو قاعة العرض التي التقيا فيها جزءاً من ذاكرتهما، واللوحة الأولى "حنين"، التي تدرب فيها على الرسم واقترنت بجرحه، واسم "حياة" الـذي سـجله فـي البلادية، ذاكرته الأولى، ويعني أولى لوحاته التي رسم[6]، ثم ذاكرة "روجيه نقاش" صديق طفولته وغربته، الذي يرفض العودة إلى قسنطينة خوفاً من مواجهة ذاكرته، وذاكرة "زياد" فهو "محملاً بالذاكرة"[7] بماضيه، وتاريخ وطنه، الذي قاسمه به "خالد" إشارة إلى قسوة التجارب التي خاضها الاثنان، ووطناهما.

وتتسع الذاكرة لتشمل ذاكرة العرب كلهم، بل ذاكرة المدن العربية[8]، "فهل كـل المـدن العربية أنت، وكل ذاكرة عربية أنت"[9] "فحياة" رمز لقسنطينة، وقسنطينة هي كل مدينة عربية، تحمل الذاكرة ذاتها، وتعاني الجرح ذاته، وكأن الهم العربي واحد.

---

(1) مستغانمي ذاكرة الجسد، ص 57.
(2) السابق، ص 85.
(3) السابق، ص 85.
(4) السابق، ص 311.
(5) السابق، ص 128.
(6) ينظر، السابق، ص 132.
(7) السابق، ص 195.
(8) ينظر، السابق، ص 216.
(9) السابق، ص216.

ثم ينتقل إلى غرناطة التي تشكل بقصورها المهجورة بعد فقدان آخر حـاكم عربـي، ذاكرته الأولى أيضاً[1]، الفردوس الأول الذي ضاع، وكأن في ذلك إشارة خفية إلـى الفـردوس الثاني، فلسطين.

وتنويعاً على ذاكرة الوطن، يذكر ذاكرة الجزائر كلها، ثم ذاكرته هو في شهر حزيـران حيث هزيمة 67 التي بإضافتها إلى نفسه، يعدها هزيمة له، وحيث ذكرياته في سجن الكديا[2].

ولا تقف ذاكرته عند حد المدن والوطن، بل تتعداهما إلى رجال مروا بقسنطينة يومـاً، وتركوا ذاكرتهم فيها، أمثال (صيفاكس).. (ما سينيسا)....[3].

ثم ذاكرة جده "أحمد"، ذي الجاه والمال، الذي انتحر ملقياً بنفسه من على الجسر، مورثاً جرحه لعائلته، بعد ما توعده أحد البايات بالقتل بسبب تآمره عليه مع بعض رجالات قسـنطينة، ثم ذاكرة نساء قسنطينة كلهن[4]، وذاكرة رفيق سجنه ومنفاه، الكاتب الجزائري "كاتـب ياسـين" الذي كتب قصة "نجمة" قصة تحكي حبه لامرأة. شبيهة بقصة "خالد"، فذاكرتهما مشتركة، بـدءاً من النضال، ومروراً بمعارضة السلطة، وانتهاءً بالحب المستحيل.

ولـم يترك شيئاً في قسنطينة إلا جعله ذاكرة له، حتى الأولياء الصالحين وقبورهم أمثال "سيدي راشد"، "سيدي مبروك" ...؛ إذ كان أبوه واحداً منهم[5]، ثم ثوب زفاف "حياة" الذي تمتـع في نزعه عنها رجل واحد، يعتبره "خالد" ذاكرة وطن تصنعه أجيال عدة، ليحكمه متمتعاً بخيراته رجل واحد "[6].

ثم ذاكرة أثينا، حيث يمشي أهلها على تاريخها الذي صنعته الآلهة، وأبطال الأساطير.. ودار "صالح" آخر بايات قسنطينة، التي سرقت أحجارها وشبابيكها، وظلت هيكلاً يبـول عليـه

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 97.
(2) ينظر، السابق، ص 71.
(3) ينظر، السابق، ص290.
(4) ينظر، السابق، ص 316.
(5) ينظر، السابق، ص360.
(6) السابق، ص362.

الصعاليـك، صارت رمزاً لوطن يبول عليه أهله... وآخر الذاكرات، ذاكرة مضادة مغـايرة، ذاكرة (كاترين) الباريسية، على الرغم من كونها جزءاً من ذاكرته؛ إذ عاش معهـا حينـاً مـن حياته[1].

وهذه الأخيرة التي نعتها بالمضادة تؤكد ما نذهب إليه، فكل الذاكرات السـابقة، ذاكـرة واحدة، عرضت مجزأة، وذاكرة (كاترين) الفرنسية، وحدها التي تعاكسها.

معاني الجسد

كما تتعدد الذاكرة، يتعدد الجسد، وتتنوع معانيه، فليس هو جسداً واحـداً كمـا أوحـى العنوان، بـل أجساد عدة، أولها جسد "خالد"، المعطوب، المقشعر أمام الذاكرة[2] الـذي اشـتاق "حياة" واشـتهاها وأمام خيانتها نسي شوقه، وأقام علاقات عابرة مع نسـاء عابرات. وثانيها جسد "حياة" الذي لا تكترث إلا به، ولا يلامسه هو إلا في أحلامه وعتمة ليله[3]، وكما وحد بين ذاكرتيهما، يوحد بين جسديهما؛ فكلاهما محطم، وأشلاء حرب، جرحه واضح على جسـده؛ إذ بتر الفرنسيون ذراعه، وجرحها مخفي؛ إذ بتروا طفولتها بقتل والدها[4].

كما ورد في النص إشارة إلى جسد النبي "محمد"، الذي أصابته قشعريرة عنـدما جـاءه الوحي[5]، كقشعريرة "خالد" أمام الذاكرة.

إضافة إلى جسد (كاترين) العاري وليمتها؛ إذ يشكل موديلاً في قاعة رسـم[6]، ربطتـه بجسد "خالد" رغبات جنسية انطفأت عند لقائه "بحياة".

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص399.

(2) ينظر، السابق، ص 111، 116، 193، 360، 385.

(3) ينظر، السابق، ص176،127،41.

(4) ينظر، السابق، ص102.

(5) ينظر، السابق، ص184.

(6) ينظر، السابق، ص399،108،94.

ويوحد بين جسده، وجسد المواطن الجزائري العادي الذي على وشك الانفجار[1]، وكأن جرح جسده يحكي قصة كل جسد جزائري، سواء أكانت إصابته واضحة أو مخفية.

ويذكر جسد والده الذي كان ولياً، يغرس فيه السفود دون ألم[2]، وأجساد نساء قسنطينة، كما يسند الشهوة إلى الجسد، والعفة إلى الروح، فهو مسكون بالأضداد كشعبه.

كما يشير إلى جسد أمه، حيث طرز عليه الأب مغامراته جرحاً، ووشماً[3]، وكأنه ورق يكتب عليه جروح الشخص وتاريخه، وفي هذا تأكيد لمعنى العنوان، فالجسد أجساد، كما الذاكرة ذاكرات، والذين ذكر أجسادهم، تحدث قبلاً عن ذاكرتهم، وكأنه يسرد بتاريخ جسده، وتجاربـه، تاريخ وطن، وأجساد مواطنين؛ فالجسد ورق والذاكرة بأحداثها جروح تخط عليه.

العنوان في النص

يرد العنوان بنصه وكلماته مع اختلاف في الترتيب، أو الصياغة مـرات أربـع، فـي الفصل الأول، والثاني، والسادس.

سنتناول كل صيغة بتركيبها، ومعناها الذي أضاف إلى العنوان، بما أن العنوان لا يـرد في النص إلا ليعطي معنى جديداً، يساهم في تفسيره، وتكثيف دلالاته.

الوجود الأول للعنوان بكلمتيه كان في الفصل الأول "بذاكرة تسكنها لأنها جسدك، جسدك المشوه لا غير"[4] حيث يرد بترتيب مغاير، تتخلله كلمات أخرى، تزيده وضوحاً، وتؤكد دلالتـه التي توصلنا إليها في حديثنا عن معاني الذاكرة والجسد. الذاكرة نكرة كما هـي فـي العنـوان، والجسد، معرف لكن بإضافته إلى ضمير المخاطب. يلهث البطل خاف الماضي الـذي يعـادل الذاكرة هنا، مؤكداً عدم مغادرته له؛ إذ يعيش فيه "لتلحق بماض لم تغادره في الواقـع"[5] لأنـه

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 180.

(2) ينظر، السابق، ص 392،361.

(3) ينظر، السابق، ص 314.

(4) السابق، ص 29.

(5) السابق، ص 29.

جسده، وما ذلك الماضي الذي صار ذاكرة إلا تلك الفترة التي شُوه فيها، وبترت ذراعه، وصار فقدانها عـاهة تلازمه، وذاكرة تسرد قصته، ولما كانت العاهة تلازمه، ظـل زمـان حـدوثها كذلك.

تواجهنا الصيغة الثانية في الفصل الثاني "كنت تحمل ذاكرتك على جسـدك"[1]، تنويـع آخر، بكلمات أخرى جاءت مع العنوان تؤكد المعنى وتثبته، فقد عرفت الـذاكرة هنـا بضـمير المخاطب، وكذلك الجسـد، يخصصهما "خالد" به دون غيره، فجسده حامل لذاكرته، وذراعـه المبتورة شـهادة على نضالـه، وعاهـة حـرب كانت مدعاة فخر، ومجلبة لاحترام النـاس وتقديسـهم، في سنوات الاستقلال الأولى.. ثم صارت مدعاة خجل، ومجلبة للشـفقة، يخفيهـا صاحبها " وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضـي لهـم "[2]. وعلى الرغم من ذلك هم أسياد الحاضر، ورجال هذا الزمن الذي نسي المحـاربين، ولـم يعـد الجرح كافياً لمعرفة تاريخ صاحبه، بل باتوا يتساءلون... بين هذين الزمنين، قبـل الاسـتقلال وبعده.. تتم أحداث القصة وتسرد ذاكرة جرح أثره في نفس صاحبه أعمق منه في جسده.

تأتي الصيغة الثالثة في الصفحة المقابلة من الفصل نفسه "وأنت الذاكرة المعطوبة التـي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها"[3] بمرارة أعمق، وقبح أشد، ينطق المجروح مخاطباً نفسه، معرفاً الذاكرة والجسد بال التعريف، ومخصصهما بالصفة، فكلاهما معطـوب، أحـدهما مخفي هو الذاكرة، والآخر ظاهر يعبر عنها بل هو واجهتها أمام الناس، الجسد بذراعه الناقصة.

بكل ما تثيره كلمة "المعطوب" من ألم واشمئزاز، يتأكد المعنى، وتتضح دلالات العنوان؛ فقصة عطب الجسد قصة عطب وطن بأكمله، وطن يحترم جراح مواطنيـه لكنـه يرفضـهم، ويلفظهم إلى المنافي إلى فرنسا التي تحترم موهبة الإنسان، وترفض جراحـه التـي أحـدثتها هي...وفي انشطار "خالد" بين وطنه ومنفاه، موهبته وجرحه.. يسرد قصـته، ويحكـي ذاكـرة انشطاره وشتاته، فتكون ذاكرة الجسد المشوه، تاريخ وطن مشوه.

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 72.
(2) السابق، ص 72.
(3) السابق، ص 73.

في الفصل السادس، في الصفحة الأخيرة من الرواية، وقد بلغت المرارة لـدى البطـل ذروتها، وتوقف الدمع في عينيه أمام نسيان وطنه، وجهل مواطنيه، تطالعنا الصـيغة الرابعـة للعنوان "كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه... ولكنه لم يقرأني، يحدث للوطن أن يصبح أميـاً"[1]، وكما في الصيغة الأولى ترد الذاكرة نكرة غير مخصصة، بينما يخصص الجسد بياء المـتكلم، إضافة إلى عكس كلمات العنوان، فجسده هو الذاكرة، تاريخ الوطن بكل تناقضاته، بانتصـاراته وخيباته، وربما كان تنكير الذاكرة مقصوداً، فقد بات الوطن أمياً لا يقرأ يجهل تاريخـه ومـن صنعوا استقلاله، وهل أشـد قبحاً من وطن جاهل لا يحفظ تاريخه؟ ومن جيـل أمـي يـرفض قراءة أمجاده رغم أن الخطوط عريضة تحرضه على القراءة، جهـل يفـيض أمامـه الحـزن المكابر، يمتنع عن مخاطبة جمركي ينتهي إلى عمر الاستقلال، جيل ولد في وطن محرر، ولـم يكاف نفسه عناء البحث عن كيفية تحريره، يعمل بما لُقن دون ترك مجال لحواسه كـي تقـرأ ذاكرة الذراع المبتورة، وحزن صاحبها المترفع عن البوح، بل يضع الحزن في قفـص اتهـام، بينما يدخل السـارق الفعلي من أبواب شرفية، أي وطن هذا الذي يجعـل المناضـل متهمـاً، والمتهم مناضـلاً...؟ وتجيـ ـب الذاكرة التي تحتاج إلى قـارئ لعطبهـا وحزنهـا "أصـرح بالذاكرة"[2] بهذه الرواية.

فذاكرة الجسـ ـد جرحه وعاهته ولكن، خلف الجرح الجسدي قروح نفسـية، وألـم لا يسـرد حكاية بتر ذراع فقط، بل بتر وطن، وتشويه تاريخ،.. هي ذاكـرة الجزائـر كلهـا؛ إذ تطلعنا "مستغانمي" على بعض ما جرى ويجري، بأسلوب شاعري يغري بالقراءة، دون طمـس للحقيقة.

العنوان الغائب ودوره في تشكيل المعنى

تفترض الذاكرة نسياناً وواقعاً، كما يفترض الجسد روحاً، وبما أن العنوان "يملك قابليـة التعبير عن الحاضر بالغائب، والظاهر بالخفي، والمتناهي باللامتناهي، والمتصل بالمنفصل"[3]،

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 404.

(2) السابق، ص404.

(3) بدري، عثمان: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، ص 290.

يستدعي النص عنوانه الغائب ليوضح به الحاضر، فنجده ماثلاً فيه، يلعب دوراً بارزاً في تشكيل معناه، وإيضاح دلالاته.

منذ الصفحة الأولى يطالعنا العنوان الغائب معلماً بوجوده، فللذاكرة وجه آخر هو النسيان، يعلمنا "خالد" منذ بداية نصه أنه يكتب ذاكرته لينساها "أجتاز بها الصمت إلى الكلام والذاكرة إلى النسيان ولكن ..."[1] يكتب قصة عشقه "لحياة" وللوطن.. عله يتحرر من الجنون ثم يستدرك بـ "لكن" استدراكاً يتضح معناه في الصفحات التالية، فبعد أن يجتر ماضيه، ويعتصر ذاكرته، يفرغها على ورق، تكبر في داخله، وتصير أكثر ثقلاً، يعبأ بها بدل أن يفرغ منها "وحدها الذاكرة أصبحت أثقل حملاً" [2]، فعلى الرغم من نسيان كثير ممن شكلوا ذاكرته، يبقى هو حارساً لها، رافضاً محوها، يشاركه "زياد" الذي مات وذاكرته حاضرة.

يخاف النسيان، وكما لكل إنسان طريقته في المقاومة والنضال يلجأ للرسم موثقاً ذاكرته "أرسم بيدي الموجودة وتلك المفقودة" "أرسم بكل تقلباتي، بتناقضي وجنوني، بذاكرتي ونسياني"[3]؟

وهو مسكون بالمتناقضات، فعلى الرغم من إصراره على الذاكرة، يرجو الوصول إلى النسيان، عاشق أرهقه العشق وأعياه، يطلب عيداً للنسيان كما هناك عيد للحب[4].

يريد نسيان "حياة" الرامزة إلى قسنطينة، الجزائر كلها، كما سنوضح في فصول لاحقة، فهل يملك مناضل عاشق نسيان سبب نضاله؟ يئن تحت وطأة الذاكرة، متمنياً الوصول إلى نقيضها فلا يستطيع[5].

وبينما الذاكرة تسكنه فإن نسيان الآخرين يطوقه؛ إذ يجد في رحلة عودته إلى الوطن

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 8.
(2) السابق، ص 282.
(3) السابق، ص190.
(4) ينظر،السابق، ص 237.
(5) ينظر، السابق، ص 236، 237.

لحضور زفاف "حياة" مقاعد الدرجة الأولى محجوزة لمن حجزوا كراسـي الـوطن، ونسـوا تاريخه، ولم يبق سوى الكراسي الخلفية لمن نسيهم الوطن، واحتفظوا بذاكرته، فـيجلس علـى مقاعد المنسيين، ويصعب عليه النسيان "أجلس على مقعد في الدرجة الثانية للنسيان"[1].

ولا يقتصر النسـيان على أصحاب السـلطة، بل يمتد إلى "حياة"، وإلى الـوطن كلـه، "رفعت كأسي الملأى بك .. نخب ذاكرتك التي تحترف مثله النسيان"[2] والهاء في "مثله" تعـود على الوطن، الذي تتماثل معه في نسيانها .. تنسى من تحب، "زياد"، "خالد"، ذاكرتهـا، حيـث نضال والدها.. وترضى الزواج بضابط خائن، يغتصب الوطن، ويدوس على شهدائه وذاكرتـه، ولا تكتفي بذلك بل تبرر نسيانها وخيانتها كما نسيت الجزائر النضال والمناضلين، فهي وطـن يحترف النسيان، لا ينسى ذاكرته فقط بل يبول عليها[3].

ويشاركهما في النسيان عمها "سي الشريف" الذي نسي تاريخه النضالي، وراح يـركض وراء الثورة كغيره ممن تسلموا السلطة "لقد مات فيه الرجل الآخر"[4].

ويقابل النسيان الواقع، كما يقابل الذاكرة الماضي، فنجد كلمتي الواقع والحاضر، ماثلتين في النص، اختارهما من فضل النسـيان، وترك الماضي خلفه، فكمـا اختـار "خالـد وزيـاد" الماضي، اختارت "حياة" وعمها الحاضر الذي بات نقيضاً للماضي، يخافـه "نقـاش" ويخشـى مواجهته "أصعب شيء على الإطلاق مواجهة الذاكرة بواقع مناقض لها"[5] ويؤيده "خالـد" فـي الرأي؛ إذ تصير الذاكرة في نفوسهم أجمل من الواقع، وإنقاذها هو الأهم. وبهذا ينتصر الـنص للعنوان الحاضر وليس الغائب.

وهكذا تكمل معاني النسيان والواقع دلالات الذاكرة، تجتمع بذكرهما الأضداد، وتصطرع المتناقضات التي يعج بها الوطن.

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 283.

(2) السابق، ص 343.

(3) ينظر، السابق، ص 378.

(4) السابق، ص 83.

(5) السابق، ص 134.

بينما تحضر كلمة "الجسد" في العنوان، تحضر كلمة "الروح" في النص، فآلام الجـرح تتعدى الجسد، وتغزو الروح المدمرة.. نفسه عاشقة معذبة، وأشواق روحه تفوق أشواق جسده؛ إذ نسي جسده "حياة" بينما ظلت روحه تشتاقها .. وهو منشطر مثل كل رجال وطنه بين شهوة الجسد وعفة الروح[1].

غزل الذاكرة

العنوان بنية نصية

يتناص عنوان "غزل الذاكرة" مع عنوان "ذاكرة الجسد" في تركيبه ومكوناتـه، فيكـون بارقة تحيل على خارج النص، ومحاكاة تشكل استفزازاً للقارئ، وتحريضاً لقراءة نص تشابه مع آخر في عنوانه، متسائلاً إن كان التناص يمتد إلى المضمون الروائي حيث العقـدة، أو تشـابه الأحداث؟ أم يقتصر على كلمات العنوان؟ علماً أن التناص بين العناوين، وتأثر اللاحق بالسـابق ليس جديداً في مجال الأدب، ومن أمثلته في عناوين الرواية الفلسطينية، تناص عنوان "مذكرات خروف" لـ "عـبد الرحمن عباد" مع "مذكرات دجاجة" لـ "إسحاق موسى الحسيني"، و "عائـد إلى حيفا" لـ "غسان كنفاني" مع "عائد إلى القدس" وغيرها[2].

وليست كلمة الذاكرة الواردة في العنوانين فقط ما يشد الانتباه، بـل تركيـب العنـوان، وبنيته، وربما شاعريته، وتحطيمه المعنى المعجمي للكلمات بإلصاق شيء لآخر بعيد عنه؛ فليس الغزل للذاكرة، ولا كان يوماً من متعلقاتها. فهو عنوان إسنادي التركيب، انزياحي اللغة؛ إذ تقابل كلمة "غزل" هنا " ذاكرة " هناك، نكرة مفردة، مسـندة إلى مفرد معرف " الذاكرة " التي تقابـل "الجسد". أسند الغزل إلى الذاكرة فصارت فاعلاً، تقوم بفعل التغزل، وإذا كان الغـزل معجميـاً يعني اللهو مع المرأة ومداعبتها تقرباً وتودداً، والذاكرة هي القدرة علـى اكتسـاب المعلومـات وحفظها، واسـتعادتها، ندرك انزياح المعنى، فهل تجارب الماضي تغازل؟ وتغـازل مـن إذا

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 314.

(2) ينظر، مالكي، فرج عبد الحسـيب محمد: عتبة العنوان فـي الرواية الفلسطينية (دراسـة فـي النص الموازي)، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، 2003م.

كانت هي الفاعلة؟ ففي هذا العنوان، كما في ذاك، استعارة مكنية؛ إذ شبهت الـذاكرة بإنسـان يغازل، وحذف المشبه به، وترك شيء من لوازمه هو "الغزل".

كما يشتمل على استبدال لغوي بين ذات وإحدى مستلزماتها، أو أعضائها، فبدل الـذات الإنسانية كلها نرى الجسد منها دون الروح هناك، والذاكرة دون وعائها الرأس هنا.

وعلى الرغم من الإشارة الزمنية للذاكرة الفاعلة هنا كما في رواية "مستغانمي" يشـتمل العنوان علـى مكون حدثـي يطغى على مكوناتـه الأخرى، فتحت جلده أحداث عدة، قد جرت تحت مسمى الغزل، وأسئلة تثار هل بدأ هذا الغزل أم انتهى؟ إذ يعتور تركيبه الغمـوض، كمـا يعتور مضمونه الحذف والتكسير، فقد قام الكاتب بتكثيفه في كلمتين، على الـرغم مـن عمـق دلالتيهما يبحث المتلقي عن الركن الثاني لهذه الجملة الاسمية؛ إذ حذف أحد طرفيها كمـا فـي رواية "مستغانمي" إما المبتدأ وتقديره "هذا هو غزل الذاكرة"، ويعني النص دون غيره، أو الخبر وتقديره "غزل الذاكرة هذا هو الذي سأرويه في النص لا غير".

وبعد ... أية ذاكرة هذه التي تغازل؟ ذاكرة "العيلة" الشخصية أم ذاكرة بطل روايته؟ أهي سعيدة، في استرجاعها غزل؟ أم حزينة استخدم الغزل فيها مجـازاً؟ وإذا عرفنـا أن "العيلـة" فلسطيني، فهل يغازل وطنه المنكوب؟ أم ذاكرة جرحه الفلسطيني تفرض نفسها على روحه؟ أم تراه يغازل "ذاكرة الجسد" المستغانمي ليس أكثر؟ النص وحده يملك الإجابة؛ إذ يشكل كما يرى السيميائيون إجابة على تساؤل العنوان(1).

ويستحضر العنوان نصه الغائب كما في "ذاكرة الجسد" ليتم به فهم الحاضـر وإبانتـه، فاعتبار الأحداث ذاكرة يفترض وجود واقع وحاضر كانته، كما يفترض نسـياناً لهـذا الواقـع. والغزل بما ينطوي عليه من مداعبة ورقة يستحضر تعذيباً وقسوة، فهل يفر البطل مـن قسـوة واقعه إلى غزل ذاكرته؟ أم مرارة نسيان ما يجب تذكره هي التي دفعته إليها؟

---

(1) ينظر: حمداوي، جميل: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، مج 25، المجلـس الـوطني للثقافـة والفنـون والآداب، الكويت، 1997، ص 108.

العنوان والنص

أولاً: التعالق اللغوي

صيغ الذاكرة والغزل

كما في "ذاكرة الجسد" كانت "الذاكرة" أكثر وروداً من "غزل"، فقد وردت 103 مـرات، مضافة إلى ضمير 48 مرة، ومفردة معرفة 34 مرة، ونكرة 21 مرة، في حين لم يتجاوز ورود كلمة "غزل" الخمس مرات باستثناء تراكيب العنوان.

وكما هناك كان ورودها مضافة إلى ياء المتكلم "ذاكرتي" أكثر الصيغ تكرراً، تدل تـارة على "نبيل" بطل الرواية وساردها[1]، وتارة على "عايدة"، المرأة التي يحـب إذ تسـتلم زمـام الحديث عن ذاتها[2]. كما تشير إلى "جد نبيل" الذي يروي قصته مع العميل "أبو جميز"[3].

تليها في الورود تلك المضافة إلى ضمير الغائب المذكر "ذاكرته" لتشير إلى ذاكرة "جـد نبيل"، وجيل الأبناء الذي يرى الوطن بذاكرته[4]، والسجين بشكل عام، وإن عنى به نفسه عندما كان سـجيناً في سـجن نابلـس المركزي[5]، وذاكرة المقهى مكان لقائه "بعايـدة"[6]، وذاكـرة "محمود الأقطش" رجل الماضي[7]، والوطن كله[8]. وأضيفت كـذلك إلـى جماعـة الغـائبين "ذاكرتهم" لتشير إلى ذاكرة أهل "نبيل" أمه، وعمه "صالح"[9]، ثم أبناء بلدته (قلقيلية)[10].

---

(1) ينظر، العيلة، يوسف: غزل الذاكرة، منشورات اتحـاد الكتـاب الفلسـطينيين، القـدس، 2000، ص 32،73، 79، 89،166، 302.

(2) ينظر، السابق، ص 23،60، 107،108، 109، 153.

(3) ينظر، السابق، ص 42.

(4) ينظر، السابق، ص 58.

(5) ينظر، السابق، ص73.

(6) ينظر، السابق، ص113.

(7) ينظر، السابق، ص 129.

(8) ينظر، السابق، ص 133.

(9) ينظر، السابق، ص43.

(10) ينظر، السابق، ص68.

وتشير أيضاً إلى عائلة "عنايات"[1]، وأخرى إلى أطفال مدينة السلام[2] وتضاف، كما في "ذاكرة الجسد"، إلى الغائب المفرد المؤنث "ذاكرتها" مشيرة إلى زوجة "أبو مصطفى" صديق "نبيـل"[3]، وذاكرة "عنايات"[4].

ثم إلى ضمير المخاطب "ذاكرتك" حيث تشير إلى "نبيل"؛ إذ تخاطبـه "عايـدة"[5]، كمـا أضيفت إلى جماعة المتكلمين "ذاكرتنا" حيث يشترك "نبيل" و "عايدة" في ذاكرة واحدة[6]، كمـا اشترك هناك "خالد وحياة"، ثم تشير إلى الشعب الفلسطيني كله[7].

أما كلمة "غزل" فقد وردت بصيغتها في العنوان[8]، ومصدراً ميمياً "مغازلة"[9].

ومما يعزز تأثر "العيلة" بـ "مستغانمي"، واستلهامه روايتها، تناص عنوان روايته مـع عنوانها ليس فقط في كلمة " ذاكرة " بل في كلمة "الجسد"، فقد تكرر ورودها في نصه 75 مـرة تقريباً، وجاءت بالصيغ نفسها، مشيرة إلى المعاني ذاتها تقريباً، فكانت أكثر هذه الصيغ تلك التي أضيفت إلى ياء المتكلم "جسدي" لتشير إلى جسد "نبيل"[10]، وجسد "عايدة"[11] كما أشارت إلـى جسد "أحمد" صديقه[12].

وأضيفت كذلك إلى ضمير المخاطب "جسدك" ويعني "عايدة"[13]، وإلى ضـمير الغائـب

---

(1) ينظر، العيلة، يوسف: غزل الذاكرة، ص 155.
(2) ينظر، السابق، ص 157.
(3) ينظر، السابق، ص 33.
(4) ينظر، السابق، ص 163.
(5) ينظر، السابق، ص 83.
(6) ينظر، السابق، ص 80.
(7) ينظر، السابق، ص 140، 108.
(8) ينظر، السابق، ص 44.
(9) ينظر، السابق، ص 71، 163.
(10) ينظر، السابق، ص 99،95،92،91،89،87،69.
(11) ينظر، السابق، ص83، 101، 111، 112، 134،136، 137، 138، 145.
(12) ينظر، السابق، ص 150.
(13) ينظر، السابق، ص 43، 101، 106، 133.

المفرد المؤنث "جسدها" مشيرة إلى بيروت[1]، و"عايدة"[2]، وزوجة "نبيـل"[3]، وإلـى الغائـب المفرد المذكر "جســده " ويعني الإنسان المصاب[4]، وجاءت نسبة كما هناك "الجسدي"، كـما أضيفت إلـى ضمـير الجماعة، حيث التوحد بيـن جسـدي "نبيل وعايـدة "، كمـا وحـدت "مستغانمي" بين "خالد وحياة"[5]، وتشير كذلك إلى جسد الشعب الفلسطيني كله الـذي اغتصـبت ذاكرته وجسده.

وبهذا يكون "العيلة" قد استلهم كلمات عنوان "مستغانمي" ووظفها لتحمل معاني متقاربة، لأشخاص آخرين، من شعب آخر.

ثانياً: التعالق الدلالي

معاني الذاكرة

يشكل هذا العنوان المفارقة ذاتها التي شكلها عنوان "مسـتغانمي" إذ تتنـوع الـذاكرات ليصل عددها إلى 27 تماماً كما هناك، فهل كثف العنوان ذاكرات نصه، فكانت تنويعاً عليـه؟ أم قصد ذاكرة واحدة هي المحور والأساس؟

إضافة إلى تماثل الذاكرة في صيغها مع تلك التي في رواية "مستغانمي" حيث أضـيفت إلى الضمائر نفسها، فقد أشارت إلى المعاني ذاتها، حيث الدلالة على أحداث الماضي ومجرياته كان المعنى الأكثر وروداً، كما جاءت بمعنى اللغة والعادات والثقافة والبيئة[6]، إضافة إلى معنى الماضي، ونقيضه الواقع[7].

أولـى الذاكرات هنـا ذاكـرة المكان، الكفتيريا التي شـهدت لقاء "نبيل" الأخير بـ

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص69.
(2) ينظر، السابق، ص 105، 152.
(3) ينظر، السابق، ص 146.
(4) ينظر، السابق، 142.
(5) ينظر، السابق، ص 140.
(6) ينظر، السابق، ص 23، 33.
(7) ينظر، السابق، ص 66.

"عايدة"، ثم ذاكرته التي تحتل "عايدة" أعلى قممها[1]، وذاكرة "عايدة" حيث هو جـزء منهـا[2]، وذاكرتهما معاً[3]، ثم ذاكرة البشر جميعاً[4]. وتصير اللغة والثقافة ذاكرة إذ تطالعنـا ذاكـرات ثلاث، الأمريكية والعربية والعبرية، "تلبسني الذاكرة الأمريكية"[5]، ثم ذاكرة "أم مصطفى" زوجة صديق "نبيل"، ويعني بيئتها عادتها وتقاليدها، وطبيعة حياتها، وتجاربهـا التـي تتماثـل معهـا جيداً[6]. ثم ذاكرة "جده" الذي كان ضابطاً في الجيش العثماني، وظل بعد رحيلـه يحلـم بعـودة الخلافة منتمياً إلى حزب التحرير، يملك ذاكرة ملتهبة، مجروحة بسـبب سرقة العميـل " أبـو جميز " لكوشان أرضه وبيعها لليهود على أنها ملك له[7].

كما يأتي السارد على ذاكرة أهله، أمه وأبيه وعمه وكل من يعرف من أبنـاء وطنـه، وذاكرة اليهود وتاريخهم المزعوم وثقافتهم التي صارت واقعاً[8]، وذاكرة الماضي وهزائمـه[9]، إضافة إلى ذاكرة جيل الأبناء التي بها يرى وطنه[10]، ذاكرة هزيمة "عبد الناصر" فـي 67[11]، وذاكرة "السادات" وتعني الواقع الذي راح يؤسسه بعد موت "جمال عبد الناصر"[12]، وكما كـان للسوار ذاكرة هناك، يكون للقلادة الرامزة إلى الوطن ذاكرة هنا[13]، كما يطلعنا علـى ذاكـرة العباسيين والأمويين والعثمانيين، حيث انهارت قوتهم وماتوا تاركين الحياة لليهـود[14]، ذاكـرة الأزمان حيث تقاطعات الموت والحياة[15]، ثم ذاكرة "محمود الأقطش" الذي خدم في العسـملي،

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 73، 79.
(2) ينظر، السابق، ص 22، 109.
(3) ينظر، السابق، ص 180.
(4) ينظر، السابق، ص 13.
(5) ينظر، السابق، ص 23.
(6) ينظر، السابق، ص 33.
(7) نظر، السابق، ص42.
(8) ينظر، السابق، ص 56.
(9) ينظر، السابق، ص 56.
(10) ينظر، السابق، ص 58.
(11) ينظر، السابق، ص 61.
(12) ينظر، السابق، ص 66.
(13) ينظر، السابق، ص 88.
(14) ينظر، السابق، ص 89.
(15) ينظر، السابق، ص 89.

يرفض الواقع، ويحتقر الوجوه الضعيفة، ويحيا في الماضي حيث التوقيت الهجري[1]، إضـافة إلى ذاكرة أحفاده، عاداتهم وتقاليدهم، وواقع حياتهم، الذين لم يرد "لعايـدة" أن تكـون نموذجـاً لنسائهم[2]، ثم ذاكرة الوطن، فكما في رواية "مستغانمي" ترمز عايدة إلى الوطن، فهـي امـرأة تحمل شارات حياة غربية، وهوية لا تمت لذاكرة وطنها بصلة عربية، فقد تنصل الـوطن مـن ذاكرته وأمسى يمثل الآخر اليهودي، ولم يعد موجوداً إلا في ذاكرة أهله[3]. وكما للتاريخ هنـاك ذاكرة نجد الأمر ذاته هنا[4]، كما نجد ذاكرة الشعب الفلسطيني التي يسعى اليهود إلى طمسها[5]. وذاكرة عائلة "عنايات" التي ارتدت عن الإسلام في إسـبانيا لكنها احتفظت بذاكرتها العربية[6]. ذاكرة أطفال مدينة السلام المعطوبة ونفوسهم المبتورة لما أصاب وطنهم مـن فقـدان تعـززه "عنايات" فيهم، وتغرس عدم انتمائهم لذاكرتهم[7]. إضافة إلى ذاكرة العثمانيين، وتـاريخهم فـي فلسطين التي تنتمي إليهم، ذاكرة سجن نابلس المركزي[8]، وهي ذاكرات ورد معظمها في رواية "مستغانمي".

وعلى الرغم من تنوع الذاكرات تبقى أجزاء لذاكرة "نبيل" التي هـي ذاكـرة "عايـدة" الرامزة إلـى الوطن كلـه، فتكون ذاكرة وطن من خلال مواطن؛ إذ يسترجعها بكل جروحهـا وألمهـا، فمن خلال علاقاته بأبناء وطنه، ومواقفه النفسـ ـية من قضاياه، يسـ ـ ـرد تـاريخ وطنه "فلسـ ـطين".. ذاكرة تمتد مـن الحكم العثمانـي .. إلى اتفاقات أوسـ ـلو 1993، كمـا سردت "مستغانمي" تاريخ الجزائر.

ولم يقتصر تأثر "العيلة" بـ "مستغانمي" على تعدد الذاكرات، بل امتـد ليطـال بعـض

---

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص129.
(2) ينظر، السابق، ص132.
(3) ينظر، السابق، ص133.
(4) ينظر، السابق، ص135.
(5) ينظر، السابق، ص140.
(6) ينظر، السابق، ص163.
(7) ينظر، السابق، ص157.
(8) ينظر، السابق، ص164.

عباراتها أمثال.. " ذاكرتهم المعطوبة، ونفوسهم المبتورة "[1] والتي أشار بها إلى أطفال مدينـة السلام، وهي عبارة وردت في رواية "مستغانمي" "الذاكرة المعطوبة التي لـيس هـذا الجسـد المعطوب سوى واجهة لها"[2] كما وردت "ذاك المناضل أو المجاهد المعطوب الـذي كنتـه"[3]. ومـن تـلك العبارات أيضـاً عبارة "العيلة" "ذاكرتي المجروحة"[4]، التي ذكرت فـي روايـة "مستغانمي" "ذاكرة جرحي"[5].

معاني الغزل

ترد "غزل" بشكل أقل من قرينتها " ذاكرة " كما كان ورود "الجسد" أقل من "الذاكرة" في رواية "مستغانمي"، وعلى الرغم من قلة ورودها لا تحمل معنى واحداً بل معنيين، يؤكـد الأول المعنى المعجمي للكلمة وهو مداعبة المرأة والتودد إليها؛ إذ اعتبرت "عايدة" حديث "نبيل" عـن "فريال" الفلسطينية غزلاً[6] و "دعوة فيها غزل ومداعبة"[7]، حيث دعوة الأم لرجلها بعد انتهـاء نفاسها لكسب وصاله الجنسي.

فيما عدا هذا وردت ثلاث مرات بمعنى الحديث عن الشيء، أو كتابته الذي هو ذاكـرة حيناً، ووطن حيناً آخر، وتقترب في هذا من معنى أورده "ابن منظور" للغزل وهو الـدنو مـن الشيء والاقتراب "غازل الأربعين" دنا منها[8]؛ فهو إذ يتحدث عن الذاكرة، ويكتبها يقترب منها.

يعتبر "نبيل"، ومن ورائه "العيلة"؛ إذ يضع على غلاف روايته فقرة سردت على لسـان "نبيل"، ويوقع اسـ ـمه تحتها، ما يشير إلى تطابق السارد والكاتب، الأمر الذي ستتم مناقشته في

---

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص157.
(2) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 73.
(3) السابق، ص 136.
(4) العيلة، غزل الذاكرة، ص 141.
(5) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 17.
(6) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 71.
(7) السابق، ص 153.
(8) ينظر، ابن منظور: لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت، مج 2، 1988، ص984-985.

فصل لاحق من هذا البحث، يعتبر نصه هذا غزلاً ذاتياً "كانت الكتابة وهماً أو غزلاً ذاتيـاً"[1]، يحاول فيـه فحص قدرته على رسم نص جميل يحمي الوطن من الغياب، فيكتب تاريخ وطنـه وثقافته لحفظه وحمايته من النسيان، ويؤكد في موضع آخر أن روايته تغـازل وطنـاً يرتحـل فتاريخ شعبه وثقافته، يضيع، فيكتبه توثيقاً له. وتؤكد "عايدة" هذا المعنى "الهروب إلى الماضـي أو مغازلته أكثر مما يجب"[2]، إذ الحديث عن الماضي وكتابته مغازلة له.

فالغزل كتابة، والذاكرة ماضٍ ووطن يرتحل .. هذا ما وشى به العنوان، وأكده النص.

معاني الجسد

تشكل كلمة "جسد" مفتاحاً لبعض مغاليق النص، وأساساً ترتكز عليه معـانٍ عـدة فـي نسيجه، فعدا صيغ ورودها التي تتماثل مع نظيرتها في رواية "مستغانمي" نلمـح تطابقـاً فـي الدلالات.

فلسنا أمام جسد واحد بل أجساد، بدءاً من جسد الإنسان أياً كان، إلى جسد الزوج الـذي تريده "عايدة" متعدد الثقافات بجسد واحد، ثم جسد "عايدة" الذي يغوي "نبيل" لا سيما فترة غيابها؛ إذ يثير شهوته الجامحة وشجن شبابه[3]، على الرغم من كونه محرماً عليه، فهو مقدس كتـراب الوطن، جعله الأمريكان والإنجليز واليهود ورشة لإعادة التشكيل فـي محاولـة لترويضـه[4]، وصار صفقة سياسية يعتاش عليه العملاء والأعداء[5]، "جسداً مثخناً بآلام جـرح أحدثـه عـن قصد"[6]؛ إذ فض (ديفيد) اليهودي بكارتها، وأفقدها عذريتها.

ثم جسـد "نبيل" المثخن بجراح روحه، كما "حياة" في رواية "مستغانمي"، يشتهي "عايدة" ولا ينالها كما لم ينل "خالد حياة" إلا في خياله، ثم جسد صديقه "أحمد" المجروح روحياً بسـبب

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 44.
(2) السابق، ص 163.
(3) ينظر، السابق، ص 106، 108.
(4) ينظر، السابق، ص 139.
(5) ينظر، السابق، ص 160.
(6) السابق، ص 140.

انتحار زوجته.

وبما أن "عايدة" ترمز إلى الوطن فالجسد هو "فلسطين" وطن تم اغتصـابه علـى أرض الواقع، يكتب "العيلة" قصته ليحفظه على الورق، كما كانت "الجزائر" في رواية "مستغانمي" ومع وحدة الهم، وتماثل الأحداث في كليهما، يغدوان وطناً واحداً، بل تغدو البلاد العربية وطناً يعاني الاغتصاب.

وقد ورد عنوان "ذاكرة الجسد" بتركيب مختلف، عطف كل من جزئيـة علـى الآخـر، مضافاً إلى ضمير المتكلم للجماعة الفلسطينية، وكأن كلاً منهما موضوع قائم بذاته، مغتصب من العدو "اغتصب وطننا وجسدنا وذاكرتنا"[(1)].

العنوان في النص

كما في رواية "مستغانمي" يرد العنوان بنصه مرات أربعاً، وفي الفصل الأول، والثاني، والسادس، كما هناك، بينما يرد مستبدلاً كلمة بأخرى ثلاث مرات.

منذ الصفحة الأولى كما في "ذاكرة الجسد" يطالعنا العنوان بتركيب مغاير، "أمسى عـين ذاكرتي التي لا أقوى على لجمها أو تحمل غزلها"[(2)]، مشيراً إلى لقائه الأخير "بعايدة". والذاكرة هنا فاعلة كما في العنوان، تغازل "نبيل" الذي يعتبر تدفقها، وسيطرتها عليه غزلاً، وكأنها تتودد إليه، وتداعبه وتقترب منه. هذه الصيغة فقط هي التي توافق بنية العنوان النحوية؛ ففي الصفحة ذاتها نقرأ تركيباً آخر للعنوان "كيف أغازل ذاكرتي"[(3)]، إذ يغدو هو الفاعل والـذاكرة مفعـولاً به... فهو المتذكر، وغزله سرد لما حدث في ذاك اللقاء، واستعادة للكلمات والمشاعر ما أمكن.

في نهاية الفصل الثاني يرد العنوان بنصية مغايرة، تضفي وضـوحاً علـى المعنـى، وشرحاً لغموضه "وطن من كلمات أغازل فيه ذاكرتي الجمعية وأمنيها بحلم التخاص من حالـة

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 140.
(2) السابق، ص 7.
(3) السابق، ص 7.

الفقدان والتلاشي"[1] يخبرنا عن هدفه من كتابة نصه، إذ يجرب فيه، ككاتب، قدرته على رسـم وطن من كلمات .. فالغزل هنا كتابة، والذاكرة تاريخ وطن ومواطنين، يكتبهـا موهمـاً نفسـه بإمكانية الخلاص، وكأنه بنصه هذا يرد على الفقدان، ويحفر الوطن في نفوس أبنائه.

في الفصل السادس من الرواية، يرد العنوان بتركيب آخر "غزل" كما هي في العنـوان، أما الذاكرة فترد نكرة مخصصة بالصفة "غزل يداعب ذاكرة تضيء"[2]، وقد وردت هنا بمعنـى التاريخ العثماني وفترة حكمه في فلسطين، حيث شق العثمانيون الطرق لما كان المكـان لهـم، وكانوا رجاله، فتبقى الطريق بعد ذهابهم غزلاً يداعب ذاكرتهم التي تضيء المكان.

وغير هذه المواضع الأربع التي ورد فيها العنوان، يرد في مواضع أخرى بصيغ أخرى مع استبدال أحد طرفيه بمعنى مشابه. ففي الفصل الثالث تـرد عبـارة "داعبتنـي الـذاكرة"[3] يستعيض فيها عن الغزل بالمعنى المرادف هو المداعبة، حيث الذاكرة فاعل وهو مفعول به كما في العنوان، تداعبه وهو مهاجر عن وطنه، مرتحل إلى المنافي بعد هزيمة 67، فتعيد إلى ذهنه دعاء جده على "عبد الناصر" يوم عرفة متمنياً له الهزيمة كما كسر جماعة "حسن البنا".

في الفصل الثامن نلفي الصيغة ذاتها، بالاسـ ـتبدال ذاته،باختلاف الفاعل والمفعول؛ إذ داعب هو ذاكرته، تودد إليها كي تتذكر،حيث كان في سـ ـجن نـابلس، الاسـم الأول "لأبـي المعارك" .."داعبت ثنايا الذاكرة"[4]. بينما وفي الفصل ذاته تبقى كلمة غزل، ويكون الاسـتبدال في الذاكرة؛ إذ جعل الوطن محلها، مؤكداً تفسيرنا للعنوان، وليس أي وطن، بل وطـن يرتحـل ويغـيب، وربما شـكلت هذه الصيغة " رواية تغازل وطناً يرتحل"[5] مع الصيغة الثالثة للعنوان "وطن من كلمات أغازل فيه ذاكرتي الجمعية" خير تفسير للعنوان الذي عين بـه نصه؛ فليسـت روايته إلا قصة وطن يغيب، وكأن هـذه الجملة تحديداً هـي خبر لمبتدأ هـو العنوان"فغـزل

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 44.
(2) السابق، ص 130.
(3) السابق، ص 63.
(4) السابق، ص 164.
(5) السابق، ص 167.

الذاكرة" "رواية تغازل وطناً يرتحل" وطن يكتب تاريخه بنكباتـه وانتصـاراته، بوفـاء أهلـه وخيانتهم معتبراً توقيع اتفاقات السلام في أوسلو 1993 إعلان فقدان رسمي لهذا الوطن.

وبهذا يشكل العنوان دلالاته، ويستجلي غموضه من خلال جسده الذي حمل في طياتـه الخبر المحذوف، وتكون "غزل الذاكرة" كتابة تاريخ وطن تم فقدانه هو "فلسطين" كمـا كتبـت "ذاكرة الجسد" تاريخ "الجزائر" التي لا زالت تواصل ضياعها على أيدي المحتلين أولاً، وأيـدي أبنائها ثانياً، وحيث المرارة واحدة، والألم يعتصر الكاتبين ... وثّقاه في روايتين علهما تشـيران إليه، وتذكّران بمأساويته.

العنوان الغائب

كما في "ذاكرة الجسد" يستدعي العنوان الحاضر عناوين غائبة .. "غزل النسيان" "غزل الواقع" "ألم الذاكرة"، تساهم في تعميق فهمنا للعنوان الحاضر، وتشكل مفتاحاً لفهم النص ذاتـه، وهي حاضرة فيه بتفاوت.

يصرح "نبيل"، ومن ورائه "العيلة"، منذ بداية نصه أنه يكتب حفاظاً على ذاكرة وطنـه، وحماية لها من الغياب والنسيان، فارضاً على غيره التذكر، جاعلاً من نصـه ناقوسـاً يقـرع" كلـمات أغازل فيها ذاكرتي الجمعية وأمينها بحلم التخلص من حالة الفقدان والتلاشي"(1).. هـو مصر على الذاكرة، لن يسمح حتى للزمن أن ينسيه حبه "لعايدة" التي هي الوطن بكل ما جـرى على أرضه من أحداث "لن أسمح لوطأة الزمن المتقلب أن يجتث من أعماقي هيئتك الحميميـة، تأسرني بوعي غير قابل للنسيان"(2)، هو رجل الحاضر الذي يحيا بكليته في الماضي(3)، أرهقته الذاكرة كما أعيت من قبله "خالد" في رواية "مستغانمي" "اختل أداء الجسـم، أرهقتـه تـداعيات الذاكرة والحلم"(4).

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 44.
(2) السابق، ص 9.
(3) ينظر، السابق، ص135.
(4) السابق، ص 119.

مقابل هذا المتشبث بذاكرته، نلفي "عايدة" التي تتنصل منها، تمارس النسيان كما "حياة"، وهي في ذلك كالوطن فهما صنوان؛ يرمز أحدهما إلى الآخر، وطن نسي ذاكرته، شوه وتهـود، وصار يمثل الآخر" كوطن يحمل شارات حياة غربية، وهوية لا تمت لذاكرتـه بصـلة عربيـة أصيلة أمسى يمثل الآخر"[1] وبهذا تكون "كلمة النسيان" لا تقل أهمية عن الذاكرة في بناء النص.

وكما يقابل النسيان الذاكرة، يقابل الواقع الماضي، فيرفض "نبيل" الواقع، ويعـود إلـى ذاكرته هرباً منه ليحيا في الماضي[2] كما ظل "محمود الأقطش" يحيا فيه "رجل من الماضي"[3] يرفض الزمن الميلادي حيث المجد اليهودي، ويحيا بالتوقيت الهجري حيث العرب وأمجادهم.

بينما تفضل "عايدة" كما "حياة" الواقع والمستقبل "فالمستقبل أكثر أهميـة مـن الماضـي وإرهاصاته فينا"[4]، ترى في الذاكرة ضعفاً، فترفض "نبيل" زوجاً لتختار آخر مـن الحاضـر، تنقطع عن ماضيها وتجتث ذاكرة عزيزة عليها" لا يستطيع الإنسان أن يكـون وليـداً لـزمنين متناحرين"[5]. تحمل منطق حياة ذاته، تبرر النسيان، وتفلسف اختيارها.

ويشكل عنوان الرواية مفارقة في المعنى والتركيب؛ فبينما تتوقع القارئ لدى قراءته شيئاً من فرح، ومداعبة، أوحت به كلمة "غزل" بدلالاتها العشقية، يصدمه النص بـالمعنى النقـيض؛ فإذا به يرسم جروحاً يعمرها القيح، تحفر في النفس ألماً، كما فعلت رواية "مستغانمي"؛ فلم تكن ذاكرة سعيدة في استرجاعها بهجة للنفس، بل كان استرجاعها نبشاً في جروح الماضي، بكل ما تحمله الكلمة من مرارة "ولا كنت أقدر وطأة نبش الذاكرة الحبلى بالمرارة"[6] فبحثه في ذاكـرة جده نبش ينكأ جرحه القديم، كما ترد في تركيب آخر في الصفحة المقابلة "وأعمل بذاكراتهم نبشاً وتهديماً بحجة الحفاظ على رمزية الوطن في دواخلنا"[7]. فهو إذ يكتب الماضي، ويبحـث فـي

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص133.
(2) ينظر، السابق، ص 128.
(3) ينظر، السابق، ص 89.
(4) السابق، ص 66.
(5) السابق، ص 135.
(6) السابق، ص42.
(7) السابق، ص 43.

ذاكرة أمه وعمه وأهله ينبش دواخلهم، ينكأ جراحهم ويثير ألمهم.

كما لم تكن الذاكرة هي المغازلة الفاعلة دائماً .. فعلى الرغم من طغيانها على نفس "نبيل"، وانصبابها شلالاً عليه كما كانت عند "خالد"، نجدها مفعولاً به غالباً، يقوم باسترجاعها، واستدعائها إلى ذهنه كي لا ينساها.

فقد شكل النسيان والواقع، والنبش حضوراً لافتاً في النص، ودوراً بارزاً في فهم دلالاته.

النص الموازي

لمزيد من فهم العنونة، وتوسيع أفق ذاكرتها التي نتسلح بها في مواجهة النص؛ ندرس النص الموازي أو العتبات "لأنها تتكامل وتتلاقح من أجل توفير دلالة حقيقية للنص"[(1)] فلم يوضع النص الموازي عبثاً وإنما هو "خطاب مفكر فيه، آثم لأنه الشيء الذي يواجه المتلقي ويرسم انطباعاً أولياً عن ذاك النص، سرعان ما يتوسع أو يتقلص مع القراءة"[(2)].

وإذا كان النص الموازي وتحديداً " النص المحيط " هو كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي لكتاب من عنوان ومقدمة، وعناوين فرعية داخلية للفصول، بالإضافة إلى مقطع من الحكي، أو كلمة الناشر، أو الصورة ..؛ يكون سؤالاً مثل كيف شكل كل من "العيلة" و "مستغانمي" كتابيهما؟ على درجة من الأهمية.

تكتب "مستغانمي" على لوحة الغلاف العنوان أولاً ثم اسمها، وبينهما الإشارة التجنيسية لهذا العمل "رواية"، وفي آخر الصفحة تكتب دار النشر، ثم تواجهنا صفحة صافية كتب في كعبها الأيسر العنوان مرة أخرى، ثم صفحة ثالثة كتب اسم الكاتبة في أولها، ثم العنوان فالإشارة التجنيسية، وبعدها دار النشر.

وإذا كان الإهداء يشي بقصدية المؤلف سواءً في اختيار المهدى إليه أو في اختيار

(1) حمداوي، جميل: السيموطيقا والعنونة، ص109.

(2) حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية، ص83.

عباراته[1]؛ فقد وجهت "مستغانمي" إهداءها إلى كاتب جزائري هو "مالك حـداد" ابـن بلـدتها قسـنطينة "الذي أقسـم بعد اسـتقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته"[2] فأصبح شهيد اللغة العربـية. والإهداء الثاني لوالدها "عسـاه يجد هناك من يـتقن العربيـة"[3] .. وإذا عرفنـا أن والدها أيضاً صاحب قضية، ومناضل جزائري، تتأكد لدينا قصدية الإهداء، ونوعية القراء الذين تتمنى لروايتها، أولئك الذين ضحوا من أجل قضية أو وطن.

على الصفحة الخلفية للغلاف يطالعنا رأي نقدي للشاعر "نزار قباني" إذ يكتب بخط يـده رأياً له في هذه الرواية، ينم عن إعجاب شديد بصاحبتها، ويشي بتشابه بينهما حد التساؤل فيمـا إذا كانت "مستغانمي" تكتبه في هذا النص، متمنياً توقيع اسمه تحته. فالنص يشبهه حد التطـابق "مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهواني، وخارج على القانون". ولا يكتفـي ببث إعجابه بل يطلعنا على شيء من فهمه للرواية، فهي رواية "حـب وجـنس وإيديولوجيـة، وثورة جزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليهـا، وملائكتهـا، وشـياطينها، وأنبيائهـا وسارقيها". معززاً برأيه هذا فهمنا للعنوان الذي يشي بتناقض يجده القارئ في جنبات الـنص، حيث الذاكرة يقابلها واقع، والمتذكر يقابله ناسٍ.

ثم يؤكد أنها "لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب، ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائـري، والحزن الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي" رأي يحمله القارئ ذاكرة لـدى قراءته النص، شهادة تكثف إغواء العنوان، وتدفع المتلقي مسرعاً إلى الصفحات الأولى، إضافة إلى كونها تؤكد الحذف الذي لاحظناه نحوياً ودلالياً، فذاكرة الجسد ذاكرات، وهو ما يؤكده النص لاحقاً.

ولما كان الغلاف "بوابة التناص، والعتبة الأولى من عتباته، تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص"[4] يحيلنا غلاف رواية "العيلة" كما أحالنا عنوانها من قبـل

---

(1) ينظر: حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص64.

(2) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص5.

(3) السابق، ص5.

(4) حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص148.

إلى رواية "مستغانمي" إذ تكاد تتطابق معها في نصها الموازي، مع اختلافات بسيطة ربما تؤكد على تميز كل رواية عن الأخرى، باعتبارها كياناً قائماً بذاته.

فعلى لوحة الغلاف هنا كتب العنوان ثم اسم المؤلف ثم الإشارة التجنيسية "رواية"، بينما كتب العنوان في الكعب الأيسر للصفحة التالية كما هناك، ثم في الصفحة الثالثة، نجد العنوان ثم اسم المؤلف، وبينهما الإشارة التجنيسية، ثم دار النشر، ترتيباً يقابـل صـفحة الغـلاف عنـد "مستغانمي".

ويصدر "العيلة" روايته بإهداء يشي بغايات نصه، ونوعية من يتوجه إليهم؛ إذ يهديه إلى اثنيـن: والده كما فعلت "مستغانمي" مؤكداً أن هذا الأب لا يقل عنه ثقافة، بل هو الـذي علمـه "أبجديات تقلب الزمـن" ثم إلى ولده "صالح" الذي أهدى إليه هدوء الأبـد. فوالـده كمـا والـد "مستغانمي" من رجال الجيل السابق، يهدي إليهم، عرفاناً بصبرهم، نصاً ربما ساهموا في بعض أحداثه.

وكمـا هناك نجد على الصفحة الخلفية للغلاف رأياً لنقاد قرأوا الرواية، وبينما نجد رأي "قباني" وحده هناك، نجد رأياً لناقدين هنا، إضافة إلى فقرة مقتطفة من الروايـة سـردت علـى لسـان "نبيل" ووقعت باسم "العيلة"، وفي هذا، كما أشرنا سابقاً، إشارة إلـى تطـابق السـارد والكاتب. يقول "العيلة " "كانت عشرين عاماً من حب وحرب، عشق وكراهية، حضور وغياب لاقيت فيها مـن الخيانة والغدر ما أفقدني القدرة على متابعة واجب الدفاع عنك" من هي التـي يدافع عنها؟ وهل ما قام به خلال عشرين عاماً هو ما سجله في نصه؟ وإذا سلمنا بـذلك فـنحن إذن أمام رواية تجمع بين المتناقضات كرواية "مستغانمي" فيها غدر وخيانة، حب وكراهية.

يوقع تحت الرأي النقدي الأول د. "نادي ساري الديك"؛ إذ يرى أن "العيلة" يبحث فـي خبايا النفوس الفلسطينية "يستل عن مقلنا ذر الرماد الذي يعيق أبصارنا ويقول بصوت الحقيقـة واليقين إن هذه حياتنا في متون قرن من الزمن" ولن تتغير حتـى يغيـر الفلسـطينيون طـرق تفكيرهم وسلوكهم، فنحن وكما يقول "الديك" أمام نص يكتب تاريخ فلسطين في قرن من الزمان، ويوضح هذا دلالة الذاكرة في العنوان، فهي تاريخ الفلسطينيين جميعاً، كما كانت "ذاكرة الجسد"

تاريخ الجزائريين.

ويجهر "فايق مزيد" بإعجابه مشيداً ببراعة "العيلة" كما أشاد "قباني" ببراعة "مستغانمي" معتبراً العمل "نجماً جديداً في مسار الإبداع قارب فيه بين السيرة الذاتية والرواية" وفي هذا إشارة إلى أسلوب الرواية، فكما أشار " قباني " من قبل إلى شعرية رواية "مستغانمي" يشير "مزيد" إلى مقاربة "العيلة" لفن السيرة الذاتية، وهذا يؤكد أن عتبات النص "هي المؤطر لبنائه، ولبعض تداخل طرائق تنظيمه، أي أنها تحمل في طياتها وظيفة تأليفية تحاول كشف استراتيجية الكتابة"(1).

كما يؤكد "مزيد" أن "العيلة" أودع ذاكرته في محار الآخرين، وهي إشارة مهمة لما جاء في النص، تضفي وضوحاً على دلالة العنوان وكأنه يقول أن الذاكرة ذاكرة "العيلة" لكنها تخص الآخرين الذين أسهموا في تشكيلها، فتوجه بها إليهم، يسرد ذاكرة شعبه من خلال ذاكرته أو العكس. إلى أي حد مثلت ذاكرته الفلسطينيين؟ إغراء يدفعنا إلى القراءة، كما فعلت كلمات "قباني" فتكتمل للنص الموازي قيمته الإغرائية، يرسخ دافعية للقراءة، ويضفي على العنوان دلالات غاية في الأهمية، وتكون هذه العتبات "الإرشادات التي تهيئ القارئ لتلقي النص وتوجيهه إلى الطريق الصحيح للتلقي، كما أنها، أيضاً، بوابات التواصل التي تمكن القارئ من الانفتاح على تركيب النص وأبعاده الدلالية"(2).

---

(1) حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص56.

(2) السابق، ص56.

الفصل الثاني

التأثير والتأثر في تقنيات السرد الروائي واللعب الروائي

- تقنيات السرد عند مستغانمي
- **ذاكرة الجسد**
- فوضى الحواس
- عابر سرير
- تقنيات السرد عند العيلة
- غزل الذاكرة
- زمن المرايا
- **اللعب الروائي عند مستغانمي**
- **اللعـب الروائي عند العيلـة**

الفصل الثاني

التأثير والتأثر في تقنيات السرد الروائي واللعب الروائي

يشكل السرد وتقنياته ثاني محطات التأثير والتأثر بين "مستغانمي" و"العيلة"؛ فتشابه البناء الشكلي في "ذاكرة الجسد" و"غزل الذاكرة"، وتقنيات السرد فيهما من سارد، ومسرود له، ولعبة ضمائر، وما يلي ذلك من لعب روائي بدا جلياً عند كليهما، يغري المرء بمعرفة المزيد عن البنية السردية في أعمالهما، وتحليل جزئياتها، ليجد في ذلك متعة العثور على أشياء افترضها مسبقاً.

فالبحث في تقنيات السرد عند "مستغانمي" ومن ثم عند "العيلة"، لتجلية عناصر التأثير والتأثر، والامتداد بالدراسة إلى الأعمال الأخرى لكل منهما، ونعني الروايات الخمس، مع الإشارة إلى بعض روايات فلسطينية وعربية، اتخذت أسلوباً وصيغاً مثيلة، يشكل مادة هذه الجزئية من الدراسة.

ضمير المخاطب في روايات فلسطينية وعربية

تتخذ "مستغانمي" ضمير المخاطب صيغة سردية لروايتها "ذاكرة الجسد"، وتمارس، في بقية الروايات، لعباً روائياً واسعاً، وهما أمران سبقها إليهما آخرون، وقد ارتأينا – قبل تفصيل الحديث عن تقنيات "مستغانمي" السردية، وأساليبها الروائية، وانعكاس ذلك على "العيلة" – أن نشير إلى بعض روايات فلسطينية وعربية، سبقت أعمال "مستغانمي" و"العيلة" زمنياً، واتخذت من ضمير المخاطب صيغة سردية، ومارست لعباً روائياً معيناً، وذلك لطرح تساؤل يلح علينا، فيما إذا كانت "مستغانمي" قد اطلعت على هذه الأعمال، أم أنها قرأت الروايات الفرنسية، نظراً لإقامتها هناك فترة من الزمن، واتساع ثقافتها الفرنسية؟ أم كان استخدامها لهذا الضمير مجرد رغبة في التجديد، أو حاجة سردية ملحة؟ فرغم كون هذا الضمير هو الأقل وروداً، ثم الأحدث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة[1] لم يكن وليدها، ولم تكن فرنسا أول من أوجده، كما يرى

---

(1) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص189.

بعض النقاد؛ إذ يعتبرون (ميشـــال بيطور)، في روايته "العدول" أو "التحـوير"، أول مـن وظفه؛ ذاك أنه استخدم، كما يؤكد "مرتاض"، في السرد الإنساني القديم، وتحديداً في "ألف ليلـة وليلة" في نسختها العربية، وإن كان المعاصرون هم الذين أعطوه وضعاً جديداً [1]؛ فغدا غريماً لضميري الغائب والمتكلم[2]، واستخدمه، بالتالي، الروائيون العرب.

يقف الكتاب النثري "يوميـات الحزن العادي" لـ "محمود درويش"، في طليعة الأعمـال الأدبية المشار إليها؛ إذ صدرت طبعته الأولى عام 1973، يوحد فيه "درويش" بـين المخاطِـب والمخاطَب، مدللاً على ذاته لا غير، إلا في حالات قليلة، يخاطب فيها آخر، في حوار قصـير، يعود بعده لمخاطبة ذاته، ملتزماً صيغة الفعل المضارع، موهماً القارئ بآنية الأحداث "تمشي في الشارع، تجلس في مقهى"[3].

ويوظف "إميل حبيبي" في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشـائل" 1974، الضمير ذاته، ويجعل روايته رسائل يوجهها "سعيد" إلى قارئ يختـاره لينشـرها لـه، محافظاً على صيغة الخطاب: يا محترم، يا أستاذ، يا معلم ... "فأنا اخترتك لتروي عني أعجـب عجيبة"[4]، ونستمع في آخر الرواية إلى المخاطَب يحـدثنا عـن "سـعيد"، ولـيس المخاطِـب والمخاطَب إلا " إميل حبيبي"[5].

كما يبدو اللعب الروائي جلياً في رواية " خرافية سرايا بنت الغول "إميل حبيبـي" 1991، إذ نستمع إلى صوت السارد يروي عن البطل بالغائب، ثم نستمع إلى البطل يروي عـن ذاتـه بالمتكلم، علماً أن السارد والبطل والمؤلف شخص واحد[6].

---

(1) ينظر، مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص190.

(2) ينظر، السابق، ص192.

(3) درويش، محمود: يوميات الحزن العادي، ط2، الأسوار، عكا، 1979م، ص19.

(4) حبيبي، إميل:الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، مطبعة الاتحاد التعاونية،حيفا،1974، ص15.

(5) ينظر، الأسطة،عادل، قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية،مؤسسة الأسوار، عكا، 2002م، ص27.

(6) ينظر، المرجع السابق، ص48.

ويضطلع البطل هنا، كما سنرى في روايات "مستغانمي" و"العيلة"، بدور المؤلف، مؤكداً كتابته لهذه الخرافية "وأستمر في هذه "الخرافية""[1]. كما يتلاعب بالضمائر، فيأتي عليها جميعاً، مدللاً على شـ ـخصه، إضافة إلى تناصه مع أعماله السـ ـابقة، وهـ ـو مـ ـا تفعله "مسـ ـتغانمي" و"العيلة"، فيشـ ـير البطل إلى مقالات وقصص وروايات للمؤلف "حبيبي" معلنـ ـاً نسـ ـبتها إليـ ـه، مؤكداً تاريخ صدورها في الهوامش، ومن ذلك " وكتبت قصـ ـة النورية "[2]، و"قصتي الأولى في هذه الدولة "بوابة مندلباوم"[3]، و"شرعت في كتابة" المتشائل""[4]، ويشير إلى مقالة له بعنوان "جراب الكردي"[5].

ومن أمثلة اللعب الروائي أيضاً، ما يصنعه الروائي الفلسطيني، "جبرا إبراهيم جبرا" فـ ـي روايته "يوميات سراب عفان"، 1992، إذ يظهر كل من البطلة "سراب" والبطل "نائل عمـ ـران" سارداً للرواية ومؤلفاً لها في آن، تضطلع هي بسرد الفصول (1، 3) مؤكدة كتابتها ليومياتهـ ـا، التي نطلع عليها كجزء من الرواية، ويتوافق ما تصف به هذه اليوميات مع ما تسرد؛ إذ تؤكـ ـد فيها على مزجها بين الواقع والخيال[6]، وهي فيما تسـ ـرد تتخيل لقاءها بـ ـ "نائـ ـل عمـ ـران"، وتضرب مواعيد في الخيال، منتظرة تحققها، لتعلن، من ثم، تحول الخيال إلى واقع معـ ـيش[7]، كما تفعل "مستغانمي" في "فوضى الحواس"، كما تؤكد في يومياتها أنها لا تكتب إلا عنه وعنها، وهذا هو ما تسرده[8].

---

(1) حبيبي،اميل: خرافية سرايا بنت الغول، دار عربسك، حيفا،1991م، ص87،ورد ذكر ذلك، ص143، 159.

(2) حبيبي، اميل: خرافية سرايا بنت الغول، ص78.

(3) السابق، ص102.

(4) السابق، ص184.

(5) ينظر، السابق، ص132.

(6) جبرا، جبرا إبراهيم، يوميات سراب عفان، دار الآداب، بيروت، 1992م، ص32.

(7) ينظر، السابق، ص155.

(8) ينظر، السابق، ص147.

ويسرد هو الفصول (2، 4)، يتحدث فيها عن قصة كتابته للرواية "الدخول في المرايـا"، وهو إذ يتحدث عن تقنية السرد فيها[1]، نتأكد أن "الدخول في المرايا" هـي "يوميـات سـراب عفان"؛ إذ أدخل فيها "سراب" بطلة[2].

كما يشير إلى نص كتبه "جبرا" وهو "صراخ في ليل طويل"، لعله بـذلك يعلـن تطابقـه معه[3]. وكأن كلاً من "نائل وسراب" كاتب للفصول التي يسردها، وكأن الرواية جزءان جمعـا في نص واحد، علماً أن كاتبها هو "جبرا" لا غير.

وفي رواية "تداعيات ضمير المخاطب" 1993، يوظف كاتبها "عادل الأسطه"، في عمـل روائي، الصيغة التي وظفها "درويش" في كتاب نثري؛ إذ يوحد بـين المخاطِـب والمخاطَـب، ويصوغها بالفعل المضارع من أولها لآخرها[4].

ويمكن أن ندرج هنا رواية "ثرثرة فوق النيل" لـ "نجيب محفوظ" 1966، إذ تقرر فيهـا "سمارة بهجت" إحدى الشخصيات، كتابة مسرحية عـن أشـخاص الروايـة، وتبـدأ بتـدوين الملاحظات، ووضع المخطط والهدف، كما تصف الشخوص ونفسها بالصفات التي وردت لهـم في الرواية[5]، وكأن الرواية هي المسرحية التي تتحدث عنها.

نشير إلى هذه النصوص – ابتداءً – لطرح تساؤلنا فيما إذا قرأت "مسـتغانمي" لهـؤلاء، وبالتالي كان التأثير والتأثر متبادلاً، فهل تأثرت "مستغانمي" بكتّاب فلسطينيين هم هـؤلاء، أولاً، ثم أثرت بالتالي في"العيلة" ثانياً؟ومما يزيد تساؤلنا مشروعية كونها قارئة جيدة لـ "درويش "؛ إذ تتناص مع أشعاره فـي رواياتها الثلاث، وتذكر اسمه وبيتـاً مـن شـعره فـي "فوضـى الحواس"[6].

---

(1) ينظر، جبرا، جبرا إبراهيم، يوميات سراب عفان، ص94.

(2) ينظر، السابق، ص274.

(3) ينظر، السابق، ص218.

(4) ينظر، الأسطة، عادل: تداعيات ضمير المخاطب، د.ن ، 1993 م .

(5) ينظر، محفوظ، نجيب: ثرثرة فوق النيل، مطبوعات مكتبة مصر، د.ت، ص110 – 114.

(6) مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، طبعة خاصة، 2001م، ص35.

"ذاكرة الجسد"

البنية الشكلية

توزع "مستغانمي" روايتها (404) صفحة، على ستة فصول، غير معنونة، مكتفية بالترتيب العددي لكل فصل، ونظراً لتكسر السرد، وانعدام تسلسله، ينهض كل فصل بجانب من القصة، مع إشارات متفرقة إلى جوانبها الأخرى على سبيل الاسترجاع والاستباق.

وتختلف أحجام الفصول، فيقترب الأول (42) صفحة من السادس (53) صفحة، ويقترب الثالث (92) صفحة من الرابع (86) صفحة والخامس (83) صفحة، ويكون الفصل الثاني أقصرها (33) صفحة.

كما تقترب بدايات هذه الفصول ونهاياتها إلى حد التشابه؛ إذ تبدأ الستة وتنتهي بجمل فعلية، مع اختلاف في كونها فعلية استدراكية، أو منفية، أو استفهامية ...، ولعل اختيار الجمل الفعلية وما تحمله الأفعال من دلالات على الفعل والحركة، يتناسب مع كون الرواية – في مجملها – فعل تذكر من الراوي، لفعل جرى في الزمن الماضي.

وعلى الرغم من انعدام تسلسل الأحداث، يمهد كل فصل لما يليه، وينتهي بعبارات تحمل بذور أحداث، تزود القارئ بشحنة تشويق، تصحبه للفصل التالي.

وتنتهي الرواية نهاية دائرية مفتوحة، تتمثل في لملمة السارد لأوراق روايته، الأوراق التي طالعنا بها ، في بدايتها ، منثورة أمامه، تحتاج بعض إضافات. ولا ندري ما سيفعل بها، في حين تنشر "مستغانمي" روايتها.

الصيغة السردية

تتخذ "مستغانمي" الـ أنا/أنت صيغة سردية لروايتها؛ إذ تختار راوياً رجلاً هو " خالد بنطوبال " على اعتباره نفساً مدركة "ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها

الخاصة"[1]، يروي بضمير المتكلم الذي هو "شكل سردي متطور، وقد تولد، غالباً، عن رغبة السارد في الكشف عما في طيات نفسه للمتلقي؛ عن تطلع إلى تسجيل ذكرياته على قرطاس ليلم عليها الناس"[2]، ولما لهذا الضمير من سمات تجعله أقدر تعبيراً عن الذات، وأكثر التصاقاً بها، إذ يحيل على مرجعية جوانية[3]؛ كان أكثر ملاءمة لسارد هو في الوقت ذاته شخصية محورية، يقدم نفسه كمؤلف لهذه الرواية، وكأنه يكتب ما يسرده، أو يسرد ما يكتبه، ليكون مع آخر سطر قد شكل كتاباً هو "ذاكرة الجسد". ولأنه يتوجه بسرده إلى ذات ماثلة في النص هي "حياة"، محدداً هويتها، تاركاً لها التعبير عن ذاتها بلسانها أحياناً، يستخدم الأنت الذي " لا يستطيع إبعاد شبح "الأنا" من الشريط السردي، بل لعله لم يزده إلا مثولاً وبروزاً، فكأنه ترجمة له من جنس لغته"[4]، طالباً منها قراءة الرواية من ألفها إلى يائها؛ فالسرد قائم من أجلها، ولولا ما سببته للسارد من ألم ما قام بسرد روايته، ولا بتأليف كتابه "فاقرأي هذا الكتاب حتى النهاية"[5]. ويغدو النص بذلك رسالة يتوجه بها إليها، مشيراً إلى تقنية سرده، مؤكداً ما نذهب إليه "ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات، نكتبها خارج المناسبات المعلنة، لنعلن نشرتنا النفسية لمن يهمهم أمرنا"[6].

من هو السارد، وما هي نشرته النفسية التي سيطلعنا عليها؟ ثم من هي هذه التي يكتب من أجلها؟ وهل يحافظ كل من المخاطِب والمخاطَب على أدوارهما، أم يعكس الضمائر، ويراوح بينها؟ وما دلالة هذا إن وجد؟ من أية زاوية ينظر الراوي، كيف يرى الأحداث، ما علاقته بالشخصيات؟ هذا ما سنتناوله بتفصيل يهدف إلى إيضاح تقنيات "مستغانمي" السردية في هذه الرواية.

---

(1) قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص130

(2) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص187

(3) المرجع السابق، ص185

(4) المرجع السابق، ص192

(5) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص49

(6) السابق، ص11.

السارد

تصطنع "مستغانمي" سارداً رجلاً، لتكشف به عالم قصتها، الأمر الذي جعل البعض يتهمها بعدم كتابتها للرواية[1]، بيد أنها، وفي رواية "فوضى الحواس" تؤكد معرفتها التامة لهذا الرجل، فلا تفترق عنه إلا في الجنس، والعاهة، مبررة، ربما، بهذه المعرفة إمكانية سردها من خلاله، وتقمصها شخصه؛ إذ تعرف دواخله، ودقائق شعوره "رجل أعرف كل شيء عنه، كما لو كان أنا. ولم تفصلني عنه سوى الرجولة، وجسد شوهت الحرب ذراعه اليسرى"[2].

سارد يعلن عن رغبته في كتابة رواية يسجل فيها فشله العشقي، وخيباته الوطنية وقد تجاوز الخمسين من عمره "الكتابة بعد الخمسين لأول مرة ... شيء شهواني وجنوني وشبيه بعودة المراهقة"[3]، يكتب لينسى، فتزداد ذاكرته ثقلاً، هو "خالد بن طوال"، مناضل جزائري، فقد ذراعه في حرب التحرير، وسجن في السجون الفرنسية والجزائرية، درب على الرسم كي ينسى، فصار من كبار الرسامين الجزائريين[4]، عمل بعد حرب التحرير محرراً في وزارة الثقافة، رافضاً كل المناصب الأخرى، ولما اكتشف تحوله إلى شرطي حقير، يتجسس على الكلمات[5]، قرر السفر إلى باريس، رافضاً الجلوس على مبادئه، وهناك يلتقي بـ "حياة" التي عرفها طفلة، وأحبها صبية، مثقف تشجيه أخبار الوطن، ويثقله الحزن الذي يرفض تقاسمه مع غيره[6].

مازوشي وصل بمرارته وخيباته حد الطمأنينة والسعادة[7]، بطل إشكالي في خلاف مع مجتمعه، مع من يحب، حتى مع نفسه، مسكون بالتناقضات، شديد النقد لمجتمع صار يخجل فيه من عاهته، يخفيها وكأنه يعتذر لسارقي الوطن. قارئ لروايات المرأة التي أفرط في عشقها،

---

(1) ينظر، إدريس، سهيل: لا أساس للاتهامين، مجلة الآداب، ع 10/9، بيروت، 2000م، ص53.

(2) مستغانمي، فوضى الحواس، ص266.

(3) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص23.

(4) ينظر، السابق، ص63.

(5) السابق، ص149.

(6) ينظر، السابق، ص24.

(7) ينظر، السابق، ص295.

وعشق قسنطينة، لكنه يفاجأ بالذاكرة، فيتنكر لكل شيء، يقلع عن حـب الجسـور، وقسـنطينة و"حياة"[1].

إضافة إلى صوته، نستمع إلى صوت بعض الشخصيات، التي تراوح الكاتبة في رسـمها بين الطريقة التحليلية والتمثيلية[2]، فتترك المجال مثلاً لـ "حياة" كي تروي عن ذاتهـا، كـذاك "زياد"، و"سي الشريف" ... وذلك في حوار لا يرتقي إلى مستوى السرد، تعبر فيه الشخصـيات عن داخلها، ولهذا دلالته، إذ تصور "مستغانمي" السارد مثقفاً، عانى من القمع السياسي والثقافي، فضل الغربة على قيود الوطن، فلا عجب من بطل كهذا أن يترك للآخر فرصة التعبيـر عـن رأيه، ومحاورته حتى لو اختلف معه.

المسرود له/المروي عليه

يتوجه "خالد" بسـرده إلى امرأة لا تقل عنه ثقافة وحزناً، تفوقه، فقط، قدرة على التجاوز والنسيان "تتجاوزين الجراح بالكذب"[3]، ماثلة في النص، وركن أساسي فيه حيث إن السـرد "لا يستلزم راوياً واحداً على الأقل فحسب، بل يستلزم أيضاً مروياً عليه"[4]، وقد ظهـرت مرويـاً عليها مطلوباً منها أن تطّلع "على الأحداث بالقراءة من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة"[5]، "فاقرأي هذا الكتاب حتى النهاية، بعدها قد تكفين عن كتابة الروايات الوهمية، وطالعي قصـتنا من جديد ... دهشـة بعد أخرى، وجرحاً بعد آخر"[6]، هي سبب مأساته، نتعرف عليها مـن خلاله، ومن أقوالها وأفعالها، يطلعنا على صفاتها الشـكلية "كنت فتاة عادية، ولكن بتفاصـيل

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص402.

(2) ينظر حول الشخصية التمثيلية والتحليلية، نجم، محمد يوسف: فن القصة، ط5، دار الثقافة، بيروت – لبنان، 1966م، ص98-100.

(3) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص43

(4) برنس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ترجمة علي عفيفي، مجلة فصول، ع 2، مج 12، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص76.

(5) المرجع السابق، ص78.

(6) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص49.

غير عادية، سـر ما يكمن في مكان ما من وجهك ... ربما في جبهتـك العاليـة وحاجبيـك السميكين والمتروكين على استدراتهما الطبيعية، وربما في ابتسـامتك الغامضة و...." [1].

هي ابنة الشهيد "سي الطاهر" من قواد حرب التحرير، لها أخ اسمه "ناصر" تكبره بخمسة أعوام، روائية تحترف قتل عشاقها في كتب، ولها فلسفة خاصة في الكتابة[2]، تعشـق قصـص الحب ثلاثية الأطراف، فعلى الرغم من حبها لـ "خالد" تحب صديقه "زياد"، وتتزوج من رجـل عسكر خائن، تبرر خيانتها باعتبار زواجها هروباً من ذاكرة لم تعد صالحة للسكن[3]؛ فيصـب عليها "خالد" جام غضبه، واصفاً إياها بالخيانة، والمراوغة، وتغيير ذاكرتهـا دون جهـد مثـل الوطن.

لعبة الضمائر

بما أنه "ليس نادراً أن يكون المروي عليه راوياً في الوقت نفسه"[4]، يتبـادل كـل مـن المخاطِب والمخاطَب مواقعهما في الرواية، وينتج عن ذلك مستويان من السرد، يتـولى "خالـد" زمام المستوى الأول والرئيسي، متوجهاً به إلى "حياة"، وقد تم ذكر العديد من الأمثلة عليه فـي سياق الحديث عن الراوي والمروي عليه، نتجنبها تلافياً للتكرار.

فيما يشكل حديث الشخصية عن ذاتها، في معرض الشكوى للآخر، مستوى سردياً ثانيـاً وثانوياً، يضيء جوانبها من الداخل، ويسمى بالحكاية (حكاية الشخصية) داخل الحكايـة العامـة للرواية[5].

ويأتي هذا المستوى في سياق الحوار هنا، لكنه حوار يطال الكثير مـن أسـرار الـنفس، وتجاربها، حيث تغدو "حياة" مخاطِبة، ويتحول "خالد" إلى مخاطَب، وأمثلة هذا المستوى السردي

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص54.
(2) ينظر، السابق، ص18.
(3) ينظر، السابق، ص276.
(4) برنس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ص85.
(5) صحراوي، إبراهيم: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الآفاق، الجزائر، 1999م، ص116.

ليست كثيرة في الرواية، فمثلاً تتولى "حياة" السرد عن ذاتها معظم الصفحات من 103-111، محدثة "خالد" عن أحاسيسها الداخلية "يهمني أن أعرف شيئاً عن أفكـاره"[1]، وعـن عمهـا[2]، وناصر[3]، كما تسرد قصة جدتها[4]، ثم قصة زواج أمها من أبيها[5]، وعن حبها لـ (زوربـا) وقصصه "أتدري أنه الرجل الذي أثر أكثر في حياتي؟"[6]، كما تبث آراءها حول الفنان والملهم، والروايات، ووظيفة الكاتب[7]. وعلى الرغم من قلة الحديث المنسوب إليها، إلا أنه موجود يتسع في الجزء الثاني "فوضى الحواس" حيث تستلم هي زمام السرد.

ولا يتوقف الأمر على تبادل المواقع، بل يمتد إلى استخدام السارد للضمائر كافة، وتنقلـه بينها؛ ذاك أن أسلوب السرد الذاتي، وهو الغالب علـى هـذه الروايـة، "ينفـتح علـى جميـع الضمائر"[8]. فيستخدم السارد، إضافة إلى ضمير المتكلم، ضميري الغائب والمخاطـب، مـدللاً على ذاته لا غير، بل يراوح ويمازج بينها حتى لنجد ضميرين في فقرة واحـدة، ومـن أمثلـة ضمير المخاطب، إذ يناجي البطل نفسه"هناك جرائد تبيعك نفس صور الصفحة الأولى ... ببدلة جديدة كل مرة"[9]. ومن مزجه بين المتكلم والمخاطب "وأقول وأنا أضع عليـه حزمـة الأوراق التي سودتها في لحظة هذيان ... "حان لك أن تكتب ... أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل"[10].

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص103.

(2) ينظر، السابق، ص103.

(3) ينظر، السابق، ص104.

(4) ينظر، السابق، ص106، 107.

(5) ينظر، السابق، ص108.

(6) السابق، ص121.

(7) ينظر، السابق، ص126.

(8) يوسف، آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سورية – اللاذقية، 1997م، ص35.

(9) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص15، وينظر أيضاً، ص14، 21، 29، 72، 73...

(10) السابق، ص21.

وعلى الرغم من اســتخدامه ضمير الغائب للحديث عن الشخصــيات الأخــرى، "ســي الطاهر"، "زياد"، "أما الزهرة"...، يشير به إلى ذاته، محولاً الأنا إلى الهو " ما أتعس أن يعــيش الإنسان بثياب مبلّلة ... خارجاً لتوه من مستنقع..." [1].

ولا يقتصر هذا التحول على السارد، بل يمتد إلى المسرود له "حياة"؛ إذ يتحول بها مــن الحضور إلى الغياب "يا امرأة كساها حنيني جنوناً، وإذا بها تأخــذ تــدريجياً، ملامــح مدينــة وتضاريس وطن"[2].

بيد أن هذا التنقل الدائم بين الضمائر، الذي تعج به الرواية، أمر مبرر، وليس مجرد لعبة شكلية، بعيدة عن المعنى؛ فالسارد يتحدث عن ذاته بالأنا، لدى مكاشفته "حياة" بكل خلجات نفسه، عارضاً أمامها جراحه، غير آبه لبشاعتها، ذاك أن ياء المتكلم "تتيح للسارد الحديث من الداخل، وتجعله يتعرى في صدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي، أو أمام المسرود له"[3].

ويجرد من ذاته أخرى يخاطبها، لدى اشــتداد حزنه ووحدته، وذاك بعد انتهاء قصــته مع "حياة"، وعودته لحضور جنازة أخيه، ليجد نفسه وحيداً، وقد مات الصــديق "زيــاد"، والأخ" حسان"، ومات الحب بزواج "حياة"، فليس أمامه إلا أن يحادث ذاته في مونولوج داخلي مسموع.

ويحول السارد نفسه إلى غائب، بضمير يحيل إلى الموضوع[4]، لتحويل قصته من ذاتيــة إلى موضوعية، تخص الإنسانية كلها، وكأنه من خلال ذاته يعبر عن البشر جميعاً، معلناً ذوبانه في الزحام الآدمي، وغيابه في ضبابه. ويؤكد هذا استخدامه لضمير الجماعة " للمتكلمين " فهــل تزحف الشيخوخة هكذا نحونا[5].

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص29.
(2) السابق، ص13.
(3) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص170.
(4) ينظر، حول ضمير الهو، مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ص185.
(5) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص22 .

إذن ... يصير السارد في هذه الرواية، مسروداً له، والمسرور له سارداً، ويعبر السـارد عن ذاته بكل حالاتها حضوراً وغياباً، لعظم معاناته، وكبر همه.

زاوية الرؤية

تتخذ "مستغانمي" من ثنائية الرؤية تقنية سردية؛ لترتقي إلى مستوى المحكي، الذي يصور وجع شعب بأكمله، لا سيما وأن زاوية الرؤية هي "التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهـدف إليهـا الكاتـب عبـر الراوي"[(1)].

فبينما يؤطر المنظور الذاتي روايتها، جاعلاً منها محكياً ذا تبئير داخلي بمفهوم (جيـرار جنيت)[(2)]، حيث السارد بطل تتمحور حولـه الأحـداث، ومنـه تصـدر، يجـاوره المنظـور الموضوعي، ذلك أن "المنظور الذاتي يتحول من شخصية إلـى شخصـية ومـن ذاتـي إلـى موضوعي فإذا نظرت شخصية (أ) إلى شخصية (ب) فالمنظور بالنسبة إلى (أ) ذاتي وبالنسـبة إلى (ب) موضوعي لأننا نرى (أ) من الداخل و(ب) من الخارج"[(3)].

وعلى الرغم من تمازج المنظورين يبقى الذاتي هو الأغلب في رواية تقترب من البـوح الاعترافي، لبطل بلغ بتناقضه حد الحقيقة، فكان الأكثر شقاءً وحزناً، وهو يرى الموازين تقلب، والمعايير تختلف، ولعل ما يخبرنا به من دقائق شعوره، وأحزانه، وأشواق روحه وجسده، ومـا يعتمل في نفسه من تساؤلات يحتار في إجاباتها، هو الشيء الذي تجهله "حياة"، في قصة تعرف عنها الكثير؛ إذ كانت أحد طرفيها، لهذا يعلن أنه ينوي إدهاشها "فلا مقياس عندي سوى مقيـاس الألم، ولا طموح لي سوى أن أدهشك أنت، وأن أبكيك أنت، لحظة تنتهـين مـن قـراءة هـذا

---

(1) لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـاء، 2000م، ص46.

(2) بوطيب، عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، ع 4، مـج 11، مجلة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص73.

(3) قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، ص141.

الكتاب"[1]، ولا مجال لحصر أمثلة السرد الذاتي؛ فجلّ الرواية من هذا القبيل "لحظتها شـعرت بهول ما حل بي، وأنا أمد نحوك يدي الفريدة في محاولة للإمساك بك"[2].

إضافة إلى منظور "خالد" الذاتي، يطالعنا المنظور الذاتي لـ "حياة"؛ حيث تتولى السـرد عن ذاتها، في حيز ضيق كما أشرنا سابقاً، " يحدث أن أشعر أنني ابنة لرقم فقط، رقم بين مليون ونصف رقم آخر"[3]، ولعل حديثها عن ذاتها يجعل السرد ذاتبئير داخلي متنـوع كمـا يسـميه (جيرار جينيت) [4]؛ حيث يبدأ السرد مبأراً على شخصية "خالد"، ينتقل بعدها لشخصـية "حيـاة" ليعود إلى "خالد".

وبينما يكون حديث "خالد" عن ذاته داخلياً ذاتياً، يكون حديثه عن غيره موضوعياً خارجياً، كحديثه عن "زياد" إنه إنسان متقلّب، مفاجئ، لن يفهمه أحد ولن يجد أحد مبرراً لسلوكه"[5]، وعن "سـي الطاهر" "كان والدك رفيقاً فوق العادة ... وقائداً فوق العادة"[6]، وعـن "حسـان" "كـان يحضر لزيارتي من سنة إلى أخرى، لكي يطمئن علي وليشتري بالمناسبة بعض لوازم عائلتـه التي ما فتئت تكبر وتتضاعف"[7]، وعن "حياة" التي رغم حبه الجم لها، وقدرتـه علـى تفسـير شخصها، يظل حديثه خارج نطاق شعورها، معتمداً على ما يرى ويسمع، وما يحسه كعاشـق، فيكون حديثه خارجياً، على الرغم من انطلاقه من وجهة نظر ذاتية "ها أنت ذي تتقدمين كأميرة أسطورية، مغرية شهية، محاطة بنظرات الانبهار والإعجاب .. مرتبكة .. مربكة، بسـيطة .. مكابرة .."[8].

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص386.
(2) السابق، ص113، وينظر، ص26، 36، 65.
(3) السابق، ص104.
(4) ينظر، بوطيب، عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية، ص73.
(5) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص145.
(6) السابق، ص44.
(7) السابق، 285.
(8) السابق، ص353.

ولعل تجاور النظرة الذاتية والموضوعية، يتفق مع الطريقة التي نتعامل بها في واقع الحياة حيث "إننا نعرف أنفسنا من الداخل، ونحن إلى حد ما عليمون بأنفسنا أما الآخرون فإننا مجرد مشاهدين لهم، وكل ما نستطيعه هو أن نخمن دوافعهم من أفعالهم وسلوكهم، إذ لا سبيل لنا إلى الوقوف على ما في داخل عقولهم"[1]. فهل أرادت "مستغانمي" أن تقترب من طبائع البشر، وما فطروا عليه، لتقنع القارئ بواقعية ما تروي، وتجعله يدخل رواياتها كمتفرج على الحياة؟؟

مستويات السارد

ولما كان اختلاف زاوية الرؤية، يفترض اختلاف مستويات السارد؛ وجدنا أكثر من مستوى له في هذه الرواية، فمن سارد يعرف أكثر من الشخصية، إلى سارد ذي نظرة مصاحبة، حيث علمه مساو لعلمها، إلى سارد تقل معرفته عن معرفتها. وبما أن السرد متكسر؛ وزعت هذه المستويات على صفحات الرواية، حتى لنرى في صفحة نوعاً، وفي التالية نوعاً آخر.

ففي بداية السرد، يظهر "خالد"، وقد فاقت معرفته معرفة "حياة" عن ذاتها؛ حيث يعرف عن ماضيها، ولادتها وطفولتها، تسميتها باسمين، بطولة والدها واستشهاده ... أكثر من علمها هي، فتتعلق به لتعرف ما تجهله" كيف أشرح لك في لحظات أنني أعرف الكثير عنك، أنا الرجل الذي تقابلينه لأول مرة"[2] و "كنت أنا الماضي الذي تجهلينه، وكنت أنت الحاضر الذي لا ذاكرة له، والذي أحاول أن أودعه بعض ما حملتني السنوات من ثقل"[3].

ويطور علاقته بها، ويتحول من وصي يحمل أمانة تسجيل اسمها، إلى عاشق يضرب المواعيد، فيتساوى علمه مع علمها، ولا يعرف عنها إلا بمقدار ما تعرف عن ذاتها في تلك العلاقة، ويعيشان قصة حبهما في رؤية متصاحبة، يخبر كل منهما الآخر بما يعرف، وبما يشعر، فهو يعرف رغباتها "سأحدثك عن زياد، أما كنت تحبين الحديث عنه وتراوغين؟" [4]، كما

(1) مندلاو، أ.أ: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1997م، ص136.
(2) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص66، 67.
(3) السابق، ص102، وينظر ص67، 102، 103.
(4) السابق، ص47.

يؤكد معرفته لأمور لا يعرفها سواهما "وحدي أعرف قصتك التي لن تصدر يوماً في كتـاب. وحدي أعرف أبطالك المنسيين وآخرين صنعتهم من ورق"[1]، ويؤكد أن ما تبوح له بـه هـو مصدر علمه، ففي بداية حديثها عن (زوربا) ظن بها قلة دراية بالرجال، أو قلة ثقافة "أدهشـني اعترافك. فكرت إما أنك لم تعرفي كثيراً من الرجال .. أو لم تقرئي كثيراً من الكتب"[2]، ولمـا استمرت تدلي بالكثير عنه، أعلن دهشته أمام ثقافتها. "كنت أستمع إليك بانبهار وبمتعة"[3].

ويتحول بعد دخول "زياد" طرفاً ثالثاً في قصتهما إلى سارد لا يعرف عن شخوصه الكثير، بل يغدو مراقباً، يجمع الأقوال، ويتابع الأفعال، يحللها محاولاً معرفة حدود تلك العلاقة روحـاً وجسداً "إلى أي حد ستذهبين معه .. وإلى أي حد سيذهب هو معك"[4]، ويراقب تصرفاته "كـان إذا غير زياد بدلته، شعرت أنه يتوقع قدومك"[5]، وتزداد حيرته أمام جهلـه، فتكثـر تسـاؤلاته "ولكن كيف لي أن أعرف درجات جنونه هذا؟ من أين آتي بمقياس للزلزال، أعرف منـه مـا يحدث في أعماقه بالتحديد؟"[6]. و"هل انفرد بك حقاً .. أمررت على جسده شفتيك .. أأشعلته .. أتوحد فيك .. وهل..؟ "[7] وتزداد حيرته وشكوكه لدى قراءته شعر زياد[8]. كما يبدو في عبارة واحدة عارفاً وغير عارف "كنت أحاول أحياناً استدراجك للحديث عنه، عساني أصل إلى نتيجـة تساعدني على تحديد القواعد الجديدة للعبة .. والتأقلم معها. وكنت تراوغيني كعادتك. كان مـن الواضح أنك تحبين أن أحدثك عنه، ولكن دون أن تبوحي لي بشيء"[9].

فبينما يظهر في العبارة الأولى جاهلاً بحدث تم في أثناء غيابه، يظهر في الأخيرة عالمـاً بطبيعة "حياة" وقدرتها على المراوغة.

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص281.
(2) السابق، ص121.
(3) السابق، ص122.
(4) السابق، ص214.
(5) السابق، ص214.
(6) السابق، ص213.
(7) السابق، ص260.
(8) ينظر، السابق، ص262.
(9) السابق، ص226.

يبد أن هذا التنوع في مستويات السارد، يبدو مبرراً، غير مفروض على الرواية قهـراً؛ فمعرفة "خالد" التي تفوق علم "حياة" عن ذاتها تبررها الأحداث؛ إذ عرف والدها بطلاً وإنسـاناً، وشهيداً، ثم عرف قصة ولادتها، وقد تم ذلك قبل نضج إدراكها. وحين يلتقي بها، وتنشأ علاقـة حب بينهما، ويتحاوران، تكون رؤية السارد المصاحبة للشخصية، وعلمـه المسـاوي لعلمهـا مبرراً. كما أن تحوله إلى سارد لا يعرف عن شخوصه إلا القليل، مكتفياً بالمراقبـة والتفسـير، مقتفياً الآثار كمن يحقق في جريمة، يبرره غيابه وعدم وجوده أصلاً؛ فلم يكن معها في بـاريس أيام دراستها، ولا بعد أن تركها طفلة وسافر إلى باريس، ولا يوم سافرت فـي إجازتهـا إلـى الجزائر، ولا يوم أحبت "زياد" وسافر هو إلى غرناطة مدة عشرة أيام.

فليسـت القضية شكلية جمالية، بقدر ما هي تقنية فرضها المضمون؛ فكان التنقل الـدائم بين الضمائر، واختلاف علاقة السارد بشخوصه، ينم عن حيرته، وعجزه عـن لملمـة ذاتـه، وتنظيم فكره، وتأكيداً على أنه يمتح من تيار وعيه، عاكساً بذلك حيرة الروائيـة "مسـتغانمي"، ومن ورائها المواطن الجزائري أمام ما يجري.

علاقة أنا الراوي بـ أنا المروي

يجعل "خالد" من حياته موضوعاً لسرده، ولا يروي عن الآخرين إلا بالقدر الذي يضـيء جوانب ذاته، فتكون أنا الراوي هي ذاتها أنا المروي، وهو إذ يسرد بضمير المتكلم في الخمسين من عمره، يسترجع، من خلال ذاكرته، أحداثاً جرت منذ طفولته، مروراً بمراهقته، ثـم شـبابه ونضجه، منتهياً حيث بدأ.

ولأن الراوي بضمير الأنا "بطل يروي قصته، لكن هذا الراوي ليس، مع مسافة الـزمن، هو تماماً البطل: ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي وقـد وقعت أفعاله في زمن مضى"(1). وأن هناك مسافة "بين ما كانه الراوي وما غـداه البطـل"(2)، وهي مسافة تنهض على الذاكرة، يصنع "خالد" من شخصه الذي كان، بعد ما جـرى لـه مـن

(1) العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت–لبنان، 1990م، ص95.
(2) المرجع السابق، ص95.

تحول، بطلاً، و"لولا هذا الاختلاف الذي طرأ على الشخصية لما كان من سبب يدفع الـراوي لأن يروي عن نفسه"[1]، فلولا تحوله من مناضل يفخر بجرحه، إلى معطوب حرب يخجل مـن ألمه، ومن وصي على طفلة، إلى عاشق لها، ثم ضحية لخيانتها... لولا هذه الأحداث التي آلمته حد الكـي، لما كان من داع لأن يروي قصته، متحدثاً عن نفسه، وعمن صنعوا جراحه.

ولكن .. هل يروي الماضي كصورته يوم وقوعه؟ هل اسـتطاعت الـذاكرة استحضـار الانفعالات النفسية، أم اكتفت بالمشاهد الكبيرة؟ ثم هل يسرد مشاعره لحظة الحـدث، أم يسـقط عليها شيئاً من حكمة الكهولة، وعمق نظرة المجرب؟

تطالعنا الرواية بأمرين لافتين، كانا سبباً في كتابة هذا الجزء من تقنيـة السـرد، الأول: يروي "خالد" الأحداث الماضية بكل انفعالاتها، وكأنها تحـدث الآن، واصـفاً دقـائق شـعوره، وتساؤلاته التي عبرت نفسه في ذلك الوقت، ومزيداً من إقناع القارئ، يذكر كلمات تؤكد حضور ذاكرته، وعدم نسـيانه مثل: ما زلت أذكر، كنت يومها، أذكر...، وهـذا هو الغالـب علـى سرده" يومها كنت أنا الرسام، وكنت أنت زائرة فضولية على أكثر من صعيد"[2]، و"كنت أعـي وقتها تماماً أن الولادة على يدك كالوصول إليك أمر لن يكون سهلاً"[3].

بيد أنه وفي أحيان قليلة، يسقط رأيه، وتساؤلاته التي جرت في نفسه لحظة سرده، مشيراً إلى أنها نابعة من رجل الخمسين "فتصبح رؤية الراوي وهو يروي متحكمة فيما ينقل من أفعال ومشاهد "[4]، ومن ذلك "كنت أستمع إليك بانبهار وبمتعة. وبدل أن أجد في ذلك "الخراب الجميل" الذي كنت تصفينه لي بحماسة، ما يمكن أن يثير مخاوفي من نزعة سادية، أو مازوشية ما قـد

---

(1) العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي، ص96.

(2) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص51.

(3) السابق، ص65.

(4) الخبو، محمد: بعض ملامح "الأنا" الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر (أدوار الخراط نموذجـاً)، مجلـة فصول، ع 4، مج 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص223.

تسكنك، رحت أنقاد لجمال فكرتك فقط"[1]، ففي لحظة السرد فقط، وبعد انتهاء القصة، اكتشف ساديتها، وليس يوم كان مبهوراً بها. ومن تساؤلاته لحظة السرد "تراني بدأت أكرهك يومها"[2].

كما يصف شعوره لحظة الحدث، مضيفاً تساؤلاته لحظة السرد في عبارة واحدة "شعرت تلك اللحظة أنك ذهبت بعيداً في أفكارك، تراك كنت قد بدأت تحلمين به؟ تراني قد بدأت يومها باقتراف حماقاتي"[3]، وفي أحيان أخرى، يفصل زمن الحدث تماماً عن زمن السرد، ويذكر صراحة أنه اليوم غيره بالأمس "عندما أذكر كلامك اليوم، أضحك وأنا أشبه نفسي آنذاك بأثيوبي جائع"[4].

الأخير: تحافظ لغة سرده على مستوى واحد، فهي لغة المثقف الذي خبر الحياة وعاشها، فلا يقترب من لغة الطفل والمراهق، إضافة إلى استخدامه الفعل المضارع لحظة سرد الحدث، أذكر، أرى ....، موهماً القارئ بآنية التذكر، وكأن السرد مزامن للقراءة "في هذه اللحظة .. أكره هذا الجانب الفضولي"[5]، ويتحدث عن الحدث الماضي بالفعل الماضي غالباً "مددت يدي إليك"[6]، وقد يستخدم المضارع لسرد الحدث الماضي، إيهاماً بدوام جريانه، وكأنه يحدث الآن، لكنه الحاضر المندرج في الزمن الماضي "ها أنا أكاد أضع قبلة على خدك"[7].

وهكذا تارة يقترب الراوي من شخصه المروي، ويضعنا أمامه وجهاً لوجه، وتارة يفصل بينهما، بإسقاط تساؤلاته، الآن، على البطل الذي كان، وأخرى يعلن الفصل بينهما وتحافظ اللغة على مستوى واحد من القوة، والقدرة على نقل انفعالات النفس.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص122.
(2) السابق، ص237.
(3) السابق، ص153.
(4) السابق، ص278.
(5) السابق، ص41.
(6) السابق، ص53، وينظر مثال على ذاك، ص26، 27، 29، 55، 137.
(7) السابق، ص158.

فوضى الحواس

ليست "ذاكرة الجسد"، وحدها، صاحبة التأثير على "العيلة"، فقد صدرت "فوضى الحواس" قبل صدور روايته، وبما أنه قارئ لـ "مستغانمي"، فطبيعي أن يكون قرأها، وتركت بالتالي أثراً في نفسه، ربما انعكس على رواياته، لذا سنتناول تقنية السرد في "فوضى الحواس" لتجلية أثرها على "العيلة"، إن وجد، ونأتي بعدها على "عابر سرير"، على الرغم من صدورها بعد روايتيه، وذلك من أجل دراسة اللعب الروائي عند "مستغانمي" الذي لا يكتمل إلا بها، وأثره بالتالي على العيلة.

البنية الشكلية

تجعل "مستغانمي" روايتها في (375) صفحة، موزعة على خمسة فصول، عنون كل منها بكلمة من معجم كلمات البطل "خالد بن طوبال" المصور، باستثناء الأولى، التي جاءت عنواناً للفصل الأول. (بدءاً، دوماً، طبعاً، حتماً، قطعاً). تبدأ هذه الفصول وتنتهي بجمل فعلية، باستثناء الفصل الأول الذي يبدأ بجلة اسمية، وينتهي بها، والخامس الذي يبدأ بجملة اسمية أيضاً. كما تتفاوت في طولها؛ إذ يقترب الأول (30) صفحة من الرابع (37) صفحة، والثاني (93) صفحة من الثالث (57) صفحة، ويكون الخامس أطولها (136) صفحة.

ويتخذ السرد شكلاً متسلسلاً، فهو سرد متصاعد، دون أن يخلو من استرجاعات واستباقات. ولعل الطريف في شكل الرواية، جعل فصلها الأول (30) صفحة خارج نصها، على الرغم من كونه يشغل حيزاً فيها، باعتباره قصة كتبتها الروائية الراوية، التي أعجبت بالبطل، فراحت تبحث عنه في الواقع، ليشكل بحثها عنه، ثم عثورها عليه، وما حدث بينهما في قصة حب، ليشكل قصة نصها الروائي، التي تبدأ ببداية الفصل الثاني، وكأن هذا الفصل إيجاز للرواية، أو الرحم الذي انبثقت منه، وسنتناول هذا بتوسع أكثر في اللعب الروائي.

وتكون الرواية ذات نهاية مفتوحة، تصلح بداية لرواية أخرى، ربما هي "عابر سرير"؛ إذ تكرر بشكل إيقاعي في الصفحة (375)، عبارات وردت في أول الرواية ص(24)، حيث يغريها من جديد دفتر لكتابة نص آخر.

تتحول "حياة" المروي عليها في الجزء الأول، إلى راوية هنا، وشخصية محورية، تسرد بضمير المتكلم عن ذاتها، ودقائق انفعالاتها، بيد أنها لا تصطنع ضمير المخاطب كما هناك، بل ضمير الغائب، فبقدر ما تزيدها الأنا مثولاً، وتعريها من الداخل، تبعده الـ هو، وتجعلـه غيـر ماثل في النص كشخص مروي عليه، فلا نستمع له إلا في حوار يظل مقتضباً، وغيـر كـافٍ لتعريته من الداخل.

السارد والمسرود له

تختار "مستغانمي" "حياة" راوية أنثى لنصها هذا؛ فلا تثار إشكالية الـراوي الـذكر التـي أثيرت هناك.

ويفتقر النص لمروي عليه ممثل في داخله، دون أن يعني ذلك غيابه لأن "المروي عليـه يمكن أن يكون غير مرئي في السرد، موجود رغم ذلك ولا ينسى كلية "أبداً""[1]، هو هنا القارئ، ونظنه "خالد" المصور لا غير، إذ توجه النص إليه، رغم أنها تطبعه فيما بعد ويقـرأه قـراء لا يعنيهم أمره، ونستشف ذلك من رأيها في الروايات" والتي ليست إلا تذكيراً بخيانة لقارئ واحد. نسرق منه بذريعة أو بأخرى مخطوطاً كتب له، كي نصنع منه آلاف النسخ المزورة، لقـراء لا يعنيهم أمرنا. قطعا .. في كل نجاح لكتاب خيانة لشخص"[2].

وربما كان المروي عليه هو الإنسان أياً كان، إذ تشتمل عليه بعض عباراتهـا بضـمير المتكلم الجماعة "لا يحدث للإنسان ما يستحقه .. بل ما يشبهه"[3]، و "فلم الألم ..؟ ما دامت تلك النهايات تشبهنا .. حتى لكأنما الموت يجعلنا أجمل"[4].

كما تصطنع في عبارات أخرى ضمير المخاطب، الذي يحتمل أن يكون المـروي عليـه شخصاً وهمياً، خاصة عندما لا تذكر قرينة تؤكد تطابقها معه، ومن ذلك "وحده الزمن سـيدلك

(1) برنس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ص84.

(2) مستغانمي، فوضى الحواس، ص370.

(3) السابق، ص370.

(4) السابق، ص370.

على الصواب، عندما يفقد الآخرون صوابهم"[1]، كما يحتمل أن تكون هي ذاتها المروي عليـه، وذلك في العبارات التي تذكر فيها ما يؤكد تطابقها مع المخاطب، ومنها "أن تخلو بنفسك ساعتين في سيارة يقودها سائق عسكري يعود بك من موعد حب .. يساعدك في ذلك زي التقوى الـذي تلبسه"[2] فهي التي عادت من موعد حب، ترتدي عباءة التقوى؛ إذ تؤكد في الصفحة ذاتها خلعها لتلك العباءة "حتى أسرعت بخلع تلك العباءة"[3]، وكانت قد أكدت ارتداءها لهـا فـي موضـع سابق[4].

ومن ذلك أيضاً "أن تذهب إلى موعد حب، وإذا بك مع شخص خارج تواً مـن كتابـك، يحمل الاسم نفسه، والتشويه الجسدي، نفسه لأحد أبطالك .." [5]، فهي الكاتبة التي حـدث معهـا هذا الذي تؤكده بضمير المتكلم "ما يدهشني هو كون هذا الرجل، يواصل معي قصة بدأت فـي رواية سابقة"[6].

لهذا نرجح أن تكون هي المروي عليها هنا وليس شخصاً وهميـاً، رغـم عـدم تأنيثهـا للضمائر، الأمر الذي فعلته في موضع آخر[7]، وذلك من قبيل اللعب الروائي الذي تتقنه الكاتبة ببراعة.

لعبة الضمائر

تنفتح الأنا على جميع الضمائر، كما في "ذاكرة الجسد"، فتـدلل "حيـاة" علـى شخصـها بالضمائر الثلاث، حتى أنها تجمعها في عبارة واحدة "ولكن كنت أعي تماماً أنني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم، في مدينة مثل قسنطينة، لا ترتـاد فيهـا

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص239.
(2) السابق، ص189.
(3) السابق، ص189.
(4) ينظر، السابق، ص169.
(5) السابق، ص272.
(6) السابق، ص273.
(7) ينظر، السابق، ص171.

النساء قاعات السينما. فما بالك إذا كانت هذه المرأة زوجة أحد كبار ضباط المدينة، وتصل إلى السينما في سيارة رسمية"[1].

فعلى الرغم من حديثها عن الآخرين بضمير الغائب، تشير به إلى ذاتها "لم يبق لها مـن تلك القصة سوى عطر اختزنه جسدها"[2]، كما تصطنع ضمير المخاطب مجردة من ذاتها أخرى تخاطبها، مؤكدة توحدهما "دوماً، كنت أقول لامرأة كانت أنا: لا تمري عنـدما تشـعل الحيـاة أضواءها الحمراء.."[3]، وتكثر أمثلة هذا في الرواية، كما تمازج بين المتكلم والمخاطب "اغتالني عطر رجل مات تواً، تاركاً لي رائحة الوقت .. ومدينة جبلية يحلو لهـا أن تخيفـك بجسـور الاستفهام"[4].

بيد أن مراوحتها بين الضمائر، كما في "ذاكرة الجسد"، لم تكن عبثية، أو مجـرد مسـألة شكلية جمالية، بل تفرضها نفسية الراوية، كما فرضها المضمون هناك، فهي تسرد لقارئ عمـا أصابها من دهشة إثر تحول قصة كتبتها إلى واقع معيش، فتشير إلى نفسـها بالغائـب، وكـأن الأحداث تجري لأخرى، لبطلة قصتها وليس لها، كما تشير به إلى "حياة" بطلـة الجـزء الأول، وكأنها غيرها، رغم كونهما شخصية واحدة[5]. ويأتي استخدامها للمخاطـب، نتيجـة لوحـدتها ودهشتها التي لا تستطيع اطلاع أحد عليها؛ فلا يعقل أن تحدث زوجها عن حبها لآخر، ولا أمها المنشغلة بالحج، ولا أخاها "ناصر" المنهمك بقضاياه أيضاً ... ولأن "خالد " المصـور مجهـول أمامها، تلجأ إلى تحليل تصرفاته وأقواله، مع ذاتها، تحلل بصوت عال إن جاز التعبير.

زاوية الرؤية

تتولى "حياة" زمام السرد هنا، متحدثة عن ذاتها، لتكون هذه الرواية بوحاً اعترافياً منهـا، ليس إزاء "خالد" الرسام، بل إزاء "خالد" آخر هو بطل هذه الرواية، فتطلعنا علـى رأيهـا فـي

---

(1)مستغانمي، فوضى الحواس، ص45.

(2) السابق، ص372، وينظر ص38، 157، 159، 162، 364، ...

(3) السابق، ص171، وينظر ص142، 155، 169، 224، 239، 245، 272

(4) السابق، ص371.

(5) ينظر، السابق، ص364.

الرجال والحب وزوجها وأمها وأخيها والوضع الجزائري وتحديداً المرأة .. من منظور ذاتـي، يطال خلجات النفس، وخفايا الشعور "لم يكن قرطي الذي وقع مني هذه المرة. وإنما قلبي الـذي أصبح بكلمة واحدة يقع مغمىً عليه"[(1)].

كما نستمع إلى "خالد" المصور متحدثاً عن ذاته" لنقل إنني منشق عن أحلامي أنا الشـاهد الأخير يا سيدتي على الأفول العربي. قضيت عمري على شرفة الخيبة "[(2)].

بينما تكون نظرتها للشخصيات الأخرى موضوعية خارجيـة؛ إذ تعتمـد علـى شـكلها وتصرفاتها وأقوالها وأثاث منازلها .."أتأمل طويلاً أصابعه، أشعر أنها في امتلائها وطولها تقول الكثير عن رجولته"[(3)].

مستويات السارد

في الرواية مستويان للسارد؛ الأول تعرف فيه الشخصية عن السارد أكثر مـن معرفتـه عنها، وذلك في الفصول (2، 3، 4، 5)، ويبدو عليماً محيطاً بشخوصه في المسـتوى الثـاني، وذلك في الفصل الأول.

فلا تعرف "حياة" عن "خالد" الصحفي إلا ما يبدو لها من كلامه ولباسه وأثاث بيته وذوقـه في انتقاء كتبه، بينما يعرف هو عنها ما يكفي لإدهاشها، وجعلها تغرق في حيرتها "ومده أمـام دهشتي بورقة نقدية .. وبعنواني كاملاً، طالباً منه أن يوصلني حتى الباب"[(4)]، ويتأكد جهلها لدى تسميتها له وفقاً للون لباسه "أجاب اللون الأسود"[(5)]، ولتعرف المزيد، تلجأ إلى وسـائل السـارد الشاهد، تراقب تصرفاته، وتستنتج "من خلال يديه عرفت أنه عرف الحياة حد الولـع"[(6)] حتـى

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص71، وينظر ص70، 91

(2) السابق، ص259.

(3) السابق، ص175، وينظر ص93، 260، 239، ...

(4) السابق، ص90.

(5) السابق، ص73.

(6) السابق، ص177.

زوجها، لا تعرف شيئاً عن عشيقاته، وتصرفاته خارج بيته إلا من جارة عجوز[1]، وتؤكد هي أن هذا مخالف لمنطق السرد "طبعاً، في منطق الأشياء كان يجب أن أعرف عنه أكثر مما يعرف عني. ما دام ليس إلا بطلاً في قصتي. ولكن أصبح إبداعي الآن يقتصر على التحايل عليه. لاكتشاف قصتي الأخرى وهي تروى على لسانه"[2]. وتتحايل عليه فعلاً، وأمام سيل أسئلتها، يبوح بشيء عن ذاته، وتعرف أنه صحفي، مثقف، شلت ذراعه اليسرى بسلاح جزائري، لحظة تصويره لحدث ما، رجل صامت، يفلسف الحزن، ويختزل اللغة في أربع كلمات جعلتها عناوين لفصولها، قرأ روايتها "ذاكرة الجسد"[3]، فقرر التعرف عليها بعد أن عرف عنها الكثير، دون أن تعرف عنه شيئاً.

بينما تبدو في الفصل الأول، مؤلفة لقصة قصيرة وراوية لها في آن، وتظهر عالمة بكل شيء عن البطلة لا البطل، فعلى الرغم من كونها خارج النص، تعرف داخلها، وتساؤلاتها مع ذاتها "أم لأنه لا يريد إذلال الذاكرة، أراد لها طاولة لا يتعرف الحب فيها إليهما"[4]، ولعل معرفتها بداخل البطلة لا البطل، تأكيد على ما ذهبنا إليه من اعتبار الفصل الأول، إيجازاً لقصة نصها، حيث تحولت إلى ساردة عليمة بذاتها، جاهلة بالبطل الذي تحب.

ولعل الكاتبة تراعي، بذلك، منطقية الأشياء، فتبدو معرفتها بدواخل شخوص في قصة كتبتها مبررة، لا سيما وأن الكاتب هو الذي يخلق شخص السارد، بيد أن جهلها بالبطل يظل مثار تساؤل وغير مبرر، إلا إذا كانت تروي من زاوية نظر المرأة، وتقف خلفها.

ويبدو جهلها، بشخوص رواية هي راويتها، مطابقاً لطبيعة الإنسان أيضاً؛ إذ يعرف ذاته تماماً، بينما يجهل غيره، إلا ما يبدو له منه. وكل ذلك من قبيل اللعب الفني؛ ذاك أن جهل الراوي شبه التام "ليس إلا أمراً اتفاقياً، وإلا فإن حكياً من هذا النوع لا يمكن فهمه"[5].

---

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص163-165.

(2) السابق، ص92.

(3) السابق، ص307.

(4) السابق، ص14.

(5) لحمداني، حميد: بنية النص السردي، ص48.

عابر سرير

البنية الشكلية

تكتب "مستغانمي" الحلقة الأخيرة في ملحمتها الروائية في (319) صفحة، موزعة على ثمانية فصول، غير معنونة، بسرد متكسر مثل "ذاكرة الجسد"، تتراوح أحجام الفصول (1، 2، 3، 4، 6، 8) بين (17-36) صفحة، ويقترب حجم الخامس (75) صفحة من السادس (79) صفحة.

تتنوع بدايات الفصول ونهاياتها، فلا ينتظمها إيقاع واحد؛ إذ قد يبدأ الفصل بجملة اسمية، وينتهي بجملة فعلية، أو شبه جملة، وكأنها أرادت جمع صيغ الجملة العربية، كما جمعت أبطال رواياتها في هذا الجزء.

وتبقى الفصول الثلاثة الأولى، في علاقة تناص مع "ذاكرة الجسد"، و"فوضى الحواس"؛ ينشغل فيها السارد وهو المروي عنه في "فوضى الحواس" يكشف حقيقة أشخاص الجزأين السابقين، وتبدأ مع بداية الفصل الرابع، باستثناء بعض الاستباقات، قصة الجزء الثالث، المتمثلة بالتقاء بطل "فوضى الحواس" مع بطل "ذاكرة الجسد" الذي يعاني السرطان على سرير مرض باريسي.

يتحول "خالد" المصور، المروي عنه وله في "فوضى الحواس" إلى سارد يتولى سرد عالمه الداخلي بضمير المتكلم، مشيراً إلى "حياة" بالغائب، عاكساً ما كان عليه السرد في الجزء الثاني، مجيباً عن تساؤلات حيرت القارئ في ذلك الجزء، وعلى الرغم من أنه يسرد عنها وعن "خالد" الرسام بضمير الغائب،إلا أنه يتيح لهما، من خلال الحوار، التعبير عن ذاتيهما، كما في الأجزاء السابقة،فيغدو الواحد منهم مخاطِباً ومخاطَباً في حوار يجري، خاصة بين المصور والرسام.

السـارد

يكشف " خالد" المصور جوانب شخصه الخفية على "حياة" وعلى القارئ، فهـو حـزين حزن وطنه، مثقف، كما "خالد" الرسام، بثقافة الوجع، يريد كتابة قصة، يسـجل فيها ما حدث له "أتنازل الموت في كتاب؟ أم تحتمي من الموت بقلم"[1]، يتيم كبطل "ذاكرة الجسد"، متزوج، لـم يكن يريد لزوجـته أن تنجـب خوفاً علـى طفله من اليتم، ولكنهـا تنجـب طفـلاً، ويفكـر بالانفصال عنها[2].

مصور قدم إلى باريس للحصول على جائزة نالها عن أحسن صـورة صـحافية، مفـرط فـي رومانسيته " لا أدري لماذا أصابني منظر الأشجار المحروقة على مد البصر، بتلك الكآبة التـي تصيبك لحظة تأبين أحلامك"[3]، مسكون بالموت كأي صحافي جزائري، يعاكس العشاق، ومنهم بطل "ذاكرة الجسد"، "عكس العشاق الذين يستميتون دفاعاً عن مواقعهم ومكاسـبهم العاطفيـة، عندما أغار أنسحب، وأترك لمن أحب فرصة اختياري من جديد"[4]، أحب وصديقه "عبد الحـق" امرأة واحدة، هي "حياة"، التي تبدأ بحبه، ثم تحب صديقه كما فعلت في الجزء الأول "لأفهم بأية مصادفة أوصلنا الحب معاً إلى تلك المرأة"[5]، يكتشف واقعية أبطال الجـزء الأول، وأسـماءهم الحقيقية، يتعرف عليهم، ويصادق "زيان" في مرضه، ليعود به جثة إلى قسنطينة.

المسـرود له

على الرغم من عدم وجود مسرود له ماثل في النص، يتوجه إلى السرد من أوله لآخـره، كما في "ذاكرة الجسد"، يعلن السارد في أكثر من موضع عن وجهة نصه، وعن هذا المسـرود له، فتارة يوجهه إلى "حياة"، التي من أجل قتل حبها يكتب كتابه هذا، مؤكداً أنه ضـدها. "ومـا

(1) مستغانمي، أحلام: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، 2003م، ص10.
(2) السابق، ص179.
(3) السابق، ص41
(4) السابق، ص95.
(5) السابق، ص25.

كنت لأستطيع كتابة هذا الكتاب لولا أنها زودتني بالحقد اللازم للكتابة فنحن لا نكتب كتاباً مـن أجل أحد، بل ضده"[1].

ويشير، كما فعل "خالد" الرسام، إلى أن كتابه هذا، أشبه برسائل يرسـلها إلـى المـوتى، ويعني هنا "حياة" التي قتل حبها داخله "حرائقك التي تنطفئ كلما تقدمت في الكتابـة، لابـد أن تجمع رمادها صفحة صفحة، وترسله إلى موتاك بالبريد المسجل، فلا توجد وسيلة أكثر ضـماناً من كتاب"[2].

وتارة يوجه نصه إلى صديقه "عبد الحق" مؤكداً أن هذا النص له وحده "أكتب هذا الكتاب من أجل الشخص الوحيد الذي لم يعد بإمكانه اليوم أن يقرأه، ذلك الذي ما بقي منه إلا ساعة أنا معصمها، وقصة أنا قلمها"[3].

وفي أحيان كثيرة يخاطب ذاته، ويصير هو المروي عليه لا غير "كنت تشعر معها كأنـك تسلم نفسك إلى قبيلة من النساء"[4]، ولعل كثرة لجوء السارد إلى مخاطبة ذاته، يجعلنا نميل إلـى كونه المروي عليه في تلك الصفحات؛ إذ يحاور ذاته في مونولوج داخلي مسموع. فهل الـنص موجه لـ "عبد الحق" ضد "حياة" ليريه حقيقة المرأة التي أوقعتهما في شـركها؟ أم موجه إلى "حياة" ليؤكد لها أنه كشف زيفها وكذبها؟

المروي ولعبة الضمائر

يجعـل "خالد" المصور من نفسـه موضوعاً لسـرده، وإن كان يأتي على ذكر آخرين "زيان"، (فرانسواز)، "عبد الحق"، "حياة"، أخبار الجزائر، يتناول بذلك الخارج لإيضاح الـداخل، ويسرد هموم الداخل لبيان قباحة الخارج وألمه، وهو إذ يروي ذاته في مراحل عمرية مختلفـة من طفولته ومراهقته، حتى يتمه وشلل ذراعه وزواجه وعلاقته "بزيان" و"حياة"، يستخدم الفعـل

---

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص97.

(2) السابق، ص23.

(3) السابق، ص24.

(4) السابق، ص86، ويستمر ص65، ص83، 84، 88، 89.

الماضي غالباً "كنت تزوجت امرأة لتقوم بالأشغال المنزلية داخلي"[1]، وأحيانـاً قليلـة، الفعـل المضارع "ذات يوم تبدأ حياتك الزوجية..."[2]، ليسرد عن حدث وقع أصلاً؛ إذ يبدأ سرده بعـد نهايته.

ويصف، كما فعل الرسـام، أحاسيسه بدقة، وكأنها تنتابه الآن، موهمـاً القـارئ بآنيـة حدوثها "وكنت هناك، تائهاً، في مهب الأسئلة"[3]، وتارة يسقط تساؤلاته لحظـة السـرد، حيـث اتسمت نظرته بالنضج وشمول الرؤية، وذلك على سبيل الاستباق والتشويق "ولا توقعت يومهـا أنني، كمن سبقني إلى ذلك الرجل، سأرتق ثوب ذاكرته في كتاب"[4].

ولا يتخذ لسـرده ضميراً واحداً، بل يراوح بين الأنا/أنت، ويـزاوج، ليكـون الـراوي والمروي لـه في آن، حيث تمتد صيغـة المخاطب على طول صـفحات الروايـة، ولهـذا دلالاته "ويصبح همك كيف تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب"[5]، ومن مزاوجته بينهما حتى ليذكر سطراً بالأنا وآخر بالأنت "أفسدت علي فرانسواز فرحتي .. كالناس الذين تلتقيهم ويولدون فيك شعوراً مسبقاً بالفقدان"[6]، إضافة إلى استخدامه لضمير المـتكلم للجماعـة، ليـدل علـى الجزائريين عامة "منشغلين كنا بزمن النفط الأول"[7].

ولعل كثرة استخدام المخاطب في هذه الرواية، ضـرورة فرضـتها حـال الشخصـية، وظروفها، فهو وحيد كبقية أبطال "مستغانمي"، محاط بمن لا يباح لهم .. زوجـة يخفـي عنهـا أبسـط الأمور، وحبيبة يكره ضعفها، فيخفي عنها الكثير، وصديق " عبد الحق " قد مات، وآخر " مراد " قد خانه مع (فرانسواز)، ولأنه أدرى بألمه، يعري ذاته أمام ذاته، وينشر قروحه التـي لا يفهمها سواه، ويؤكد هذا أنه لما صادق "زيان" وأحبه، راح يوجه إليه الخطاب، ويبوح ببعض

---

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص179.
(2) السابق، ص178.
(3) السابق، ص38.
(4) السابق، ص117.
(5) السابق، ص9 وينظر ص10، 19، 40، 46، 47، 51، 52، 53، 82، 83 ...
(6) السابق، ص65، وينظر ص223، 224، 280، 281 ....
(7) السابق، ص41.

أحزانه، لكن صعوبة المكاشفة التامة معه؛ لما بينهما من حواجز، جعلته يلوذ إلى ذاته، موجهاً خطابه إليها في معظم مقاطع سرده.

زاوية الرؤية

تحرص "مستغانمي" على إيهام القارئ بواقعية ما تروي، فتجعل المصور محتاراً في اختيار زاوية السرد، وتقنية تنظيمه، متأثراً بمهنته كمصور " كمصور يتردد في اختيار الزاوية التي يلتقط منها صورته، لا أدري من أي مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها من قرب، من الزوايا العريضة للحقيقة"[1]، بيد أنه وعلى الرغم من حيرته يروي من داخل الأحداث؛ لكونه بطلاً محورياً، مشرعاً أبواب ذاته، مثيراً تساؤلاته، مستبطناً وعيه، وتنثال على رأسه الأفكار غير مرتبة كتيار وعي "لا أدري ما الذي كان يجعلني متعاطفاً مع ذلك الطفل"[2]، فيتكسر سرده، عاكساً اضطراب نفسه.

أما الآخرون، فيروي عنهم من الخارج؛ إذ لا يعرف مشاعرهم إلا بالقدر الممكن ملاحظته واستنتاجه "أتراها أحبت هذا الثوب حتى لتبدو فاتنة فيه إلى هذا الحد؟ أم هي أحبت فتنة هذا الموقف"[3]. فتنتظم الرواية، بذلك، ثنائية الرؤية، ذاتية وموضوعية.

وليس السارد سارداً عليماً، بل إن معرفته تساوي معرفة شخصياته، لا يقول شيئاً إلا بعد أن تكون قد توصلت إليه وعرفته، فهو في رؤية متصاحبة معها، يعتمد على قراءته عنها؛ إذ قرأ ما قالته "حياة" في "فوضى الحواس"، وما قاله الرسام في "ذاكرة الجسد"، بيد أن حبه " لحياة " ولقاءه بـ "خالد" الرسام زاد من معرفته بهما، يقول عنه " هو الهارب الأبدي، لا ملاذ له

---

(1) مستغانمي، عابر سرير ، ص21.

(2) السابق، ص34.

(3) السابق، ص212.

سوى البياض "[1]، وعنها " بعد ذلك سأكتشف أنها كانت إلهة تحب رائحة الشـواء البشـري، ترقص حول محرقة عشاق تعاف قرابينهم ولا تشتهي غيرهم قرباناً "[2].

وكما يعرف السـارد عن الشخصيات، تعرف الشخصيات عنه، فقد قرأ "خالد" الرسـام " فوضى الحواس" التي هو بطلها.. فكل يعرف عن الآخر ما يعرفه الآخر عنه، دون أن يتكاشفا صراحة" لكننا منذ البدء جعلنا التغابي بيننا ميثاق ذكاء، أو ميثاق كبرياء"[3].

تقنيات السرد عند "العيلة"

"غزل الذاكرة"

"البنية الشكلية"

تعد "البنية السردية نقطة تناصية مهمة"[4]، ومجالاً خصباً لدراسة التأثير والتـأثر بـين نصوص الكتاب؛ فكثيراً ما يتكئ النص اللاحق على السابق في حيله السردية، كما يسـتعير هنا "العيلة" تقنيات "مستغانمي" السردية، ويحور فيها، ليعبر عن همومه الفلسطينية، فيسرد بطريقتها تاريخ وطنه، وألم شعبه.

فمثلها يجعل روايته المكونة من(168) صفحة، في فصول غير معنونة، مكتفياً بالترتيب العددي لكل فصل، مع فارق في العدد؛ إذ يبلغ عددها ثمانية، جميعها، باسـتثناء الفصل الأول، الذي يبدأ وينتهي بجملة اسمية، تبدأ وتنتهي بجمل فعلية، تماماً كما في "ذاكرة الجسـد"، تأكيـداً على كونها رواية استرجاع وتذكر لأحداث جرت. وتكاد فصوله تتساوى في حجمها؛ إذ تتراوح بين (16-29) صفحة، باستثناء الفصل الثامن، الذي يقع في ست صفحات فقط.

---

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص 81.

(2) السابق، ص 16.

(3) السابق، ص 150.

(4) حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص83.

وعلى الرغم من تكسر السرد، وتقلقل استمراريته، تترابط الفصول كما في "ذاكرة الجسد"، ليمهد كل فصل لما يليه، بجمل استباقية، تشي ببعض أحداث الفصل التالي، فليس البياض بين الفصلين سوى التقاط أنفاس لسرد المزيد من ماضٍ ينز قيحاً.

وتكون نهاية الرواية مفتوحة، كما في "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس"، نهاية دائرية تقترب أكثر من نهاية "فوضى الحواس"، فكما فتحت تلك على نص جديد، تنفتح هذه؛ إذ يعلن "نبيل" فشله في حماية وطن على شكل امرأة، ورغبته في ولادة جيل جديد، ببطل وراوٍ آخر ينجح فيما فشل هو فيه" الآن أعطي القوس باريها، أتركه في قبضة نبيل يأتي كل عقدين كما أتيت أنا، راو يكتب بريشته قصة ضياع متجدد لوطن مفقود، وامرأة يغتصبها ديفيد أو خالد مستر كوك كل عشرين عاماً "[1].

الصيغة السردية

يختار "العيلة" راوياً رجلاً لنصه، يوافق جنس الكاتب، كما فعلت "مستغانمي" في "فوضى الحواس"، ويصطنع الأنا / أنت صيغة سردية، كما هناك، بيد أنه يوظف في روايته هذه تقنيات "مستغانمي" في روايتيها "ذاكرة الجسد" وفوضى الحواس "؛ فبينما يستعير البناء الشكلي للأولى، ليشكل الإطار السردي العام لروايته، إذ يتولى "نبيل" زمام السرد، متوجهاً به إلى "عايدة"، نستمع إلى كل منهما يسرد عن ذاته بالأنا، طفولته، شبابه، أفكاره، انفعالاته مخاطباً الآخر، فنتعرف عليهما من الداخل، كما تعرفنا على "خالد" في "ذاكرة الجسد" و "حياة" في "فوضى الحواس"، وكأنهما يتناوبان على السرد، بيد أن حديثهما لا يعدو كونه حواراً، وإن طال، يشكل صلب الرواية وقصتها.

فهل يتشابه "نبيل" و "خالد"؟ وهل تتشابه "عايدة" و "حياة"؟ وإذا كان الأمر كذلك فما نقاط التشابه والاختلاف إن وجد؟ كيف يسرد "نبيل" قصته؟ ما زاوية الرؤية التي يرى منها؟ هذا ما سنوضحه لتجلية نقاط التأثير والتأثر.

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 167.

السارد

يتشابه "نبيل" و "خالد" إلى حد التطابق، باستثناء اختلافات بسيطة يمتاز بها نـص عـن آخر، فكلاهما يبدأ سرده، بعد غياب، عن قصة أوجعته، وقد شارف على الخمسين. فـ "نبيـل" كاتب ومثقف، له سيرة منشوره، ويعمل مدرساً[1]، سجل قصة ضياع حبه، ووطنه في كتاب كما فعل أبطال "مستغانمي" "ما كان يشغل البال سجلته في كتاب"[2]، يتشابه مع "خالد" المصور فـي كونه متزوجاً وله أولاد، يطلّق زوجته فيما بعد، هو ذكر بين دستة بنات، من قلقيليـة، زامـن ولادته قيام دولة إسرائيل، وهو مأزوم بمنطق الماضي[3]، مشدود إلى داخله، مفرط في حزنـه ومازوشيته إلى حد اللذة كما "خالد" الرسام "لقد عانيت بسببها عشرين عاماً، ولـم أزل أفـرح لمعاناتها، فرحتي بجرحك "[4]، تسكنه هموم الوطن، ويراقب تحوله من حال إلى حال، هـاجر عن قريته عام 1967، مدة شهر ونصف، سافر بعد عودته إلى بيروت، لإكمال تعليمـه، كمـا سـافر "خالد" الرسـام إلى باريس هرباً من جور وطنه، هو معاكـس "لخالد" فـي كيفيـة نضاله، فبينما كان الأول يقاتل بالسلاح، كان هو يحارب بالكلمة "ألفيت نفسي جسماً ذهنياً يتعامل فكراً وكتابة مع الآخر"[5]، وعلى الرغم من ذلك استدعي من الحاكم العسكري وسجن[6]، يكـون طرفاً ثالثاً في قصة حب، مع امرأة تخونه باسـتسلامها لـ "ديفيد" اليهودي، يعلن عفة حبه لـ "عايدة"، فلم يطل جسدها رغم اشتهائه لها، كما "خالد" الرسام "أجزم بعفة شبابي رغم أن غواية جسدك كانت تثير في نفسي شجن الشباب وشهوته الجامعة الجامحة"[7].

وهكذا يتشابه "خالد" الرسام و "نبيل" إلى حد التطابق، كما أشرنا، فكلاهما مسكون بهموم وطنه، يكتب عن ضياعه وضياع حبه، يناضل "خالد" ويخسـر ذراعه، ويقتصر نضال "نبيـل"

---

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 119
(2) العيلة، غزل الذاكرة، ص 25
(3) ينظر، السابق، ص 66
(4) السابق، ص125
(5) السابق، ص 72
(6) ينظر، السابق، ص 73
(7) السابق، ص 43.

على الكلمة، جرحه داخل نفسه، ينتهي الأول مريضاً على سرير مرض، بحزن مكـابر وهـم ساخر، ليعود إلى وطنه جثة، وينتهي الثاني يائساً من إمكانية إعادة ما سرق، مسكوناً بالخيبـة، محملاً راية نضاله لـ "نبيل" آخر، وجيل آخر.

المسرود له / المروي عليه

يتوجه "نبيل" بسرده إلى "عايدة"، باعتبارها مروياً عليه ماثلاً في النص، يطلعنـا علـى صفاتها، وتطلعنا هي على دواخل ذاتها، مؤكداً لها استرجاعه لقصته التي تتقاطع مع قصـتها، فيخبرها بأمور تعرفها؛ إذ كانت طرفاً فيها، وبوح داخلي تسمعه لأول مرة "أجيبـك منـذ الآن عزيزتي أنني أعود في الحال أسترجع وأتصفح سيرتي وهي تتطابق، مع بعض الاختلاف، مـع سيرتك في محيطك"[1]، يدعوها بذلك لقراءة ما يكتب.

وتتشابه "عايده" مع "حياة"، فهي مثقفة بثلاث ثقافات، وثلاث لغات، العربية، والعبريـة، والأمريكية، كما كانت تلك تعرف الفرنسية والعربية، تحمل فلسفتها؛ إذ تحب رجـلاً وتتـزوج بآخر، تخطب "لرباح" أولاً، ولـ "عوني" آخراً، "لهذا قررت الارتباط بغيرك زوجاً لأننـي لـن أستطيع نسيانك بل ستكون الطرف الثالث، يحضرني من غير أن أستدعيه"[2]. وهي من قريـة العثمانية، على مشارف القدس، من أصل بلقاني، تعيش طفولة غير عادية كما "حياة"، مع فارق السبب، وهو خلاف والديها، وعدم وجود حب يجمعهما، تعاني الاغتراب[3]، وهي شـخصية نامية، تغير قناعاتها؛ إذ تعارض الزواج في أول الرواية[4]، وتتزوج في آخرها مـن "عـوني". مسكونة بأزمة الهوية، دائمة التساؤل عن ماضٍ تتنكر له في النهاية " سأختار زوجاً من الحاضر وابنه، خياري يعني انقطاعي عن الماضي، واجتثاث ذاكرة عزيزة لا أرغب فـي شـطبها "[5]،

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 45.

(2) السابق، ص 10.

(3) ينظر، السابق، ص 47.

(4) ينظر، السابق، ص 13.

(5) السابق، ص 135.

وكما فعلت "حياة" التي اعتبرت الذاكرة غير صالحة للسكن، ترفض هي أن تكون ابنة لـ زمنين "لا يستطيع الإنسان أن يكون وليداً لزمنين متناحرين"(1).

يطلعنا "نبيل"، كمـا فعـل "خالد"، على صفات "عايده" الشكلية، فهي بيضـاء البشـرة، زرقاء العينين، عربية بملامح أوروبية، ترتدي ملابس أوروبية وكوفية عربيـة (2)، يغتصـبها (ديفيد) اليهودي بعد افتراقها عن "نبيل"، فتنجب طفلاً شاذاً هو "جاد" متهمـة "نبيـل" بـالتخلي عنها(3)، ويظل مصيرها معلقاً بـ "عوني" الذي لا يزورها إلا خلسـة مـن زوجته "سناء"(4)، كما ظلت "حياة" زوجة لعسكري تزداد عشيقاته كل يوم.

الراوي والمروي عليه ولعبة الضمائر

بينما يظل "نبيل" مرسلاً للنص و "عايدة" مستقبلة له في الإطار العام لبنية الرواية، كمـا في "ذاكرة الجسد"، يتبادلان مواقعهما في المروي الذي هو نقل لما جرى بينهمـا مـن حـوار، فيصير كل منهما مخاطِباً ومخاطَباً في آن.

كما لا تقتصر الرواية على الأنا / أنت، بل تمثل الضمائر جميعها في النص، بتلاعـب أقل مما ورد فـي روايات "مستغانمي"، فعدا المخاطَب، يشير "نبيل" إلـى "عايـدة" بالغائـب "كانت عايدة ولم تزل امرأة من لحم ودم تؤدي دوراً فكرياً شـاملاً لإضاءة حقيقة ضياع الوطن والهوية"(5) وتشير هي إليه بالغائب أيضاً "وأبقيت على نبيل حاضراً داخلي"(6)، وكما تشـير "حياة" إلى ذاتها بالغائب، تفعـل "عايده" "كفتاة تحلم بزواج فضفاض وزوج مرن"(7).

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 135.
(2) ينظر، السابق، ص 77.
(3) ينظر، السابق، ص 141.
(4) ينظر، السابق، ص 166.
(5) السابق، ص 38.
(6) السابق، ص 23.
(7) السابق، ص 24.

وبينما يراوح "خالد" بطل "ذاكرة الجسد" في الإشارة إلى نفسه بـين الأنـا، والأنـت، والهو، يلتزم "نبيل" ضمير الأنا، إلا فـي حالات قليلة، يجعل مـن ذاتـه غائبـاً، "جعلـت مني مخلوقاً يضيق بنفسه وذاته"(1)، وفي حديثه عن الكاتب " الكاتب يرى ما لا يراه العادي"(2).

ويشير إلى تقنية استخدامه للضمائر مؤكداً أنه مغرق في أناة "فألفيـت نفسـي أسـتخدم ضمير المتكلم، أحادثك الآن بذات الضمير وكأنه الغائب، حاضر في ثنايا النص، غائب في ثنايا الزمن الفني والذاكرة الموضوعية"(3)، يشير بهذه العبارة إلى الحكمة من اقتصاره على المـتكلم غالباً، والغائب في أحيان قليلة، وكأن الأنا تتضمن الهو، فهو حاضر غائب، حاضر في الـنص الذي يسرد الماضي، وغائب عن ذلك الزمن الماضي، حيث تعيش روحـه. ولهـذا أيضـاً لا يسـتخدم المخاطب كما فعل "خالد"، فهـو غائب في الزمن الماضي، وليس وحيداً مثله، لديه "عايده" التي ظل يحاورها، وبعد غيابها كان صديقه " أحمد "، ثم بعد مضي الزمن كـان لديـه أحفاده.

أما حديثه عنها بالغائب، فيبرره غيابها فعلاً، وتباعد فتـرات لقائهمـا فـي أثنـاء علاقتهما "كنت دائماً حبيبتي الأبدية، أنظر جسدها رغم غيابها، أتحسسه رغم ضياعه، وأتنسـم ريح ترابه وطينه"(4).

زاوية الرؤية

لا تقتصر "غزل الذاكرة" كما "ذاكرة الجسد" على زاوية واحدة للرؤية، ولا على مستوى واحد للسارد؛ فبينما تؤطر النظرة الذاتية البنية السردية العامة للرواية، تنتظم المـروي ثنائيـة الرؤية: الذاتية والموضوعية.

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 74.
(2) السابق، ص 47.
(3) السابق، ص 129.
(4) السابق، ص 152.

فالسارد بطل مشارك يحلل الأحداث من الداخل، بنظرة ذاتية، كاشفاً خفايا نفسه، وآلام روحه دون خجل، أمام "عايدة" التي يتوجه إليها بسرده، كما فعل "خالد" "كنت مأخوذاً أيامها بتلك الأسطورة التاريخية التي أثارها اهتمامك بالكشف التاريخي لأصول العائلة"(1)، كما يكشف عن حيرته وتساؤلاته" هل هو العرف الاجتماعي وتقاليده؟ أم أنه القدر"؟(2).

وكما كانت نظرة "حياة" ذاتية إلى ذاتها من خلال حوار بدأته في "ذاكرة الجسد" وسرد تسلمت زمامه في "فوضى الحواس"، تطلعنا "عايدة" على دواخلها، من خلال حوارها الموسع مع "نبيل"؛ إذ تسرد عن طفولتها وأفكارها "كنت أقف خلف الباب أرتجف خوفاً من حركات يده العصبية"(3)، كما تسرد عن شعورها لحظة اغتصابها "عشت معه بضعاً من وقت يقاس بالعقود في عمق ثقله، يقاس باللحظات في زهوه ولذته المسروقة، ويقاس بالدهر في أثره وضياعه"(4).

وكما كانت نظرة "خالد" الرسام لـ "حياة" وبقية الشخوص موضوعية خارجية، تكون نظرة "نبيل" إلى "عايدة"، وبقية الشخوص، وكذلك نظرة "عايدة" إلى "نبيل" وبقية الشخوص، موضوعية خارجية، تعتمد على أقوال الآخر، وتصرفاته، دون النفاذ إلى دواخل شعوره، مهما بلغ إحساسه به. فمن سرده عن "عايدة" "تغير لون وجهك، كان دائماً ناصعاً مشرباً بالحمرة لدرجة الإشباع"(5) وعن نظام "فاجأني رجل قصير القامة، حليق الذقن والشاربين "(6).

ومن نظرتها الموضوعية إلى "نبيل" "عربي فلسطيني، هل يعرف أني كذلك أيضاً"(7)، وعن والدتها "كان كلامها جارحاً. تعايره بفقره وتنال من نشأته الأسرية المتواضعة"(8).

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص17.
(2) السابق، ص 44.
(3) السابق، ص15.
(4) السابق، ص137.
(5) السابق، ص12.
(6) السابق، ص113.
(7) السابق، ص77.
(8) السابق، ص15.

ويشير "نبيل" إلى زاوية الرؤية مؤكداً ما نذهب إليه "من يرى صوابية موقفي الشخصي ويؤيد استخدام قلمي وخيالي في رسم صورة تبدو ذاتية لموضوعة عامة تتسـع لتشـمل وطنـاً وشعباً وحتى أمه "[1].

وهكذا .. نفرغ من قراءة الرواية، وقد عرفنا كلاً من "نبيل" و "عايدة" مـن الـداخل؛ إذ يتسـلم كل منهما، في مشهد حواري، سرد قصته، ووصف شـعوره، كما عرفنا "خالد" فـي "ذاكرة الجسد" و "حياة" في "فوضى الحواس"، لتكون الرواية محكياً ذات تبئير داخلي متنوع كما "ذاكرة الجسد"، وربما كان ذلك لأن "العيلة" لن يتحدث عنهما في روايته القادمة، بل عن بطلـين آخرين، أبناء الجيل التالي، وهذا ما سنأتي عليه في " زمن المرايا".

مستويات السارد

تطالعنا الرواية بمستويين للسارد وجدا في "ذاكرة الجسد"، سارد يسـاوي علمـه علـم الشخصية، وسارد يقل علمه عن علمها، ويكون الأول نتيجة لعلاقة الحب التي ربطت بين "نبيل" و "عايدة"، ومصاحبته لها، ومكاشفتهما؛ إذ يعرف عنها، خلال علاقته بها، مـا تعـرف عنـه، معتمدين على أقوالهما، يقول هو "أجبتك وكأنني أجتهد الإجابة استقراءً مما قلته لي ومما عرفته عنك من طريقة تفكير"[2]، وتؤكد هي ذلك "سأزيدك قولاً وخبراً لتزداد معرفة بأهلي"[3]، فتبـدو معرفته منطقية إذ تخبره هي، ويستنتج هو، وفي المستوى الثاني، وبعد غيابها، وعدم رؤيته لها، لا يعرف عنها إلا ما يسمعه مصادفة من غيرها، خاصة "عنايات" "قالت: - عايدة .. تقدم لهـا شاب يخطب يدها، مشكلتها في طريقها لنهاية سعيدة، أرجو ذلك. بادرتها بالسؤال: من هو؟"[4].

وينتظم الرواية مستويان من السرد، كما "ذاكرة الجسد"، يتولى "نبيل" زمـام المسـتوى الأول؛ إذ يسرد الرواية من بدايتها إلى نهايتها، ويشكل ما تسرده كل شخصية عن ذاتها مستوى سردياً ثانياً، فتكون حكايتها .. طفولة وشباباً وأفكاراً، حكاية داخل إطار الحكاية العامة للرواية.

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص44.

(2) السابق، ص32.

(3) السابق، 19.

(4) السابق، ص163.

العلاقة بين أنا الراوي وأنا المروي

يجعل "نبيل"، كما "خالد" الرسام، من ذاته وهمومه موضوعاً لسرده، فيسـرد الآن عـن البطل الذي كانه يوماً، طفلاً يزور مقامات الأولياء، مع جدته، فشاباً يدرس في بيروت ثم فـي الجامعة العبرية، فسجيناً وعاشقاً ..

ويقترب كما هناك من المروي، فيسـ ـرد الحدث بكل انفعالاته، ويذكر تساؤلاته يومها "شعرت ساعتها أنك تهزمينني للمرة المائة!"[1]، مؤكداً على حضور ذاكرته، وعدم نسيانه، أذكر يومها، مازلت أذكر ..، كما يسرد الحدث الماضي بصيغة المضارع المنـدرج فـي الماضـي، إيهاماً بآنية حدوثه كما هناك "أجدني أغذّ الخطى نحو جدي لوالدتي لطرح أسئلة علّه يجيبها"[2].

بيد أنه وفي حالات أخرى، يسقط نظرة المجرب على الحدث الذي كان، ويثير تساؤلات خطرت له لحظة سرده، على سبيل الاستباق كما في "ذاكرة الجسد" "لم أكن متيماً كنـت يتيمـاً أكتوي بلظى نار وهو يحسبها نوراً"[3]، فبعد نهاية التجربة فقط، أدرك أنها نار.

أما سرد "عايدة" عن ذاتها في حوارها معه، فتقترب فيه من شعورها لحظـة الحـدث، خاصة في حديثها عن اغتصابها[4].

"زمن المرايا"

يجعل "العيلة" روايته في (133) صفحة، موزعة في تسـعة فصول، يتراوح حجمها بين (7-19) صفحة، ربما كان في تنوع بداياتها ونهاياتها، التي تراوح بين الجمل الفعلية والاسـمية وشبه الجملة، إشارة إلى توتر السرد وتنوع مستوياته.

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص70، وينظر ص45، 47، 60، 143.

(2) السابق، ص38.

(3) السابق، 25.

(4) السابق، ص137.

ويبدو تأثر "العيلة" بـ "مستغانمي" في روايتها "فوضى الحواس" جلياً هنا؛ حيث يجعل سرده متسلسلاً، كما فعلت، يكمل الفصل اللاحق أحداث السابق، ويبدأ بجديد يكمله التالي، وهكذا يسير السرد إلى نهاية الرواية، وكأن التقسيم إلى فصول ليس سوى محاولة لتجزئتها.

كما يجعل الفصل الأول من روايته خارجاً عن قصة نصه، على الرغم من كونه يحتل (17) صفحة فيها، مؤكداً بداية السرد من الفصل الثاني، بعد نهاية الفصل الأول، الذي عده مكاشفة ليس أكثر "بدأت من محطة ربما كانت هي عينها نهاية المكاشفة بين شخوص صنعها الكاتب"[1]، كما فعلت "مستغانمي" في فصلها الأول، مؤكدة أن أحداث الرواية تبدأ من الفصل الثاني، الذي أخذت فيه الأدب مأخذ الحياة "دون أن أدري أن الكتابة، التي هربت إليها من الحياة، تأخذ بي منحنى انحرافياً نحوها، وتزج بي في قصة ستصبح، صفحة بعد أخرى، قصتي"[2].

تقنية السرد

تبدو الحكايات في "زمن المرايا" مجموعة من الوقائع المتناثرة يعرضها الرواة، مختلفين في حقيقتها وكيفية وقوعها، يضطلع بروايتها راو واحد، هو "أبو سعد"، الذي ليس سوى نبيل راوي "غزل الذاكرة"، مشكلاً الإطار السردي العام للرواية، يقوم في داخله مستوى سردي آخر، تغدو فيه الشخصيات جزءاً من الشبكة السردية، ومصدراً من مصادر السرد، مع بقاء السارد، رغم كونه خارج الأحداث، غير مشارك فيها، يدير الحوار بينها، واصفاً تحركاتها، ومعقباً على كلامها، مسلماً السرد من هذه إلى تلك، لتروي الحدث الرئيسي وهو اختفاء المختار، ومرض "عايدة" الصغيرة.

---

(1) ينظر، العيلة، يوسف: زمن المرايا، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 2001، ص7.

(2) مستغانمي، فوضى الحواس، ص39.

ويشير الراوي كثيراً إلى تقنيات سرده، كما الرواة عند "مستغانمي" "في محـيط دائـرة الحدث في زمن المرايا، تتوالى النقاط، تتتابع محطات السرد، كل محطة هي بداية لحبكـة لـم أرسمها، وهي نهاية في ذات اللحظة لأحداث، رصدتها من غير إرادة أتوفر عليها كراو"[1].

فمن هو السارد؟ ما مستويات ظهوره، ومدى معرفته بما يروي؟ ثم إلى أي حـد تتحـول الشخصيات إلى رواة؟؟

السارد

لا نعثر في هذه الرواية على "نبيل" راوي "غزل الذاكرة" كبطل مشارك كما هناك، كما لا نعثر على "عايدة" التي يعلن موتها " ماتت "عايدة" أو هكذا أريد لها أن لا تكون الآن "[2]، ويؤكد أن لا دور لها في المرايا، وإن كانت قد حضرت في الفصل الأول مدافعة عن الكاتب[3]، بـل يطالعنا جيل جديـد كما أراد "نبيل" فـي "غزل الذاكرة"، ممثل "بجاد" ثمرة اغتصاب (ديفيد) لـ "عايدة"، و"عايدة" الصغيرة ابنة العقيد "عوني وسناء المطران".

في الرواية مستويان للسارد، يبدو في الأول، مشاركاً يروي بضمير الأنا، وفـي الثـاني غائباً. يروي في الفصل الأول من الرواية بالأنا مخاطباً الكاتب، كما كان الأمـر فـي الجـزء الأول، مع اختلاف المروي عليه، مؤكداً أنه لا يملك إرادة فعل ما يريد، وأنه يرصد الأحـداث فقط "رصدتها من غير إرادة أتوفر عليها كراو"[4]؛ إذ يرى في الكاتب مثقفاً يفرض رأيه علـى شخوصه، كما فرضت "حياة" ساردة "فوضى الحواس" رأيها علـى شـخوص قصـة كتبتهـا، وأنطقتهم بما لا يريدون "ها قد جعلته ينطق أخيراً، يقول كلاماً أردته أنا"[5].

---

(1) العيلة، زمن المرايا، ص7.
(2) العيلة، زمن المرايا، ص25.
(3) السابق، ص11.
(4) السابق، ص7.
(5) مستغانمي، فوضى الحواس، ص32.

ويذهب في الفصل التاسـ ـع، وكأنه مـ ـل دور المتفرج، يذهب فـ ـي رفقـ ـه المحـ ـامي لزيارة "عروب" بعد أن قدم الكثير عنها في سرده، وعن تحولها إلى سجينة رأي "وأنا أغذّ خطى خائفة من أجل إطلاق سراحها وتحرير قلادتها"[1]، ويكون بذلك قد سكت سبعة فصول، تحـ ـول فيها إلى سارد غائب "أسكتني سبعة فصول"[2].

ويعلن في بداية الفصل الثاني عن تحوله إلى راوٍ غائب، ومن صفاته نعرف أنـ ـه "نبيـ ـل" راوي "غزل الذاكرة" "لم أعد بطلاً راوياً، يشارك في صنع الحدث ويرويه بإحساسات مباشـ ـرة، يجملها خيال فارس نبيل تكسرت نصاله على صخرة صماء ... إنه أنا الآن الذي أمسى جداً له أحفاد كزغب الحواصل، يتلهى بهم عن شوارد الذاكرة"[3].

ويغيب طوال الفصول السبعة (2-8)، يبدأ السرد فيها منذ ذهابه إلى كافتيريـ ـا الشـ ـروق لرؤية "عنايات"، التي تؤكد أنه راوي "غزل الذاكرة" "العم راوينا، صديقنا منذ عقدين أو يزيـ ـد، شاهد على أحداث سبقت قدومكم على هذه الحياة"[4]، حيث يرى " جـ ـاد" و"عايـ ـدة الصـ ـغيرة"، فيتحول إلى مستمع لقصصهما، وبقية الشخوص، يدير الحوار بينهم؛ حيث تسرد الشخصية عـ ـن ذاتها وعن غيرها، فيغدو وكأنه راوي الرواة؛ فهو سارد يعلن عن نفسه، ويعيد قراءة ما يرويه الرواة، محققاً في مصداقية الوقائع، فهو المؤطر للمروي؛ إذ ينقل ما ترويه الشخصيات، ويعقب على أقوالها، ممسكاً بخيوط السرد. ومن ذلك "في الطريق إلى حانوتا، همس جاد في أذن السيدة بسر كان قد أخفاه عنها"[5]، ومن أمثلة تعقيبه كان منذر صادقاً فيما روى، لم تكن حكايته عـ ـن حسين "أبو شلحة" وخطيبته "عروب" قصة فردية"[6].

أما مقدار علمه بشخوصه، فيبدو غير عليم بخفاياها، ويؤكد ذلك "أعترف أنني كنت راوياً ناقصاً، لم أكن محيطاً بكل تفصيلة مهمة تتصل بحيوات الشخوص، هكـ ـذا أراد الكاتـ ـب أن لا

(1) العيلة، زمن المرايا، ص133.
(2) السابق، ص7.
(3) السابق، ص26.
(4) السابق، ص27.
(5) السابق، ص35.
(6) السابق، ص69.

أكون عالماً عارفاً بكل جوانب عملي الدرامي"[1]، فيعتمد على وصف الشخصيات من الخارج، بنظرة موضوعية، متسائلاً عن حقيقة شعورها "لا أعرف إن كانت صـرخة أمـل، أم ألـم، أم احتقار"[2].

بيد أنه، وفي حالات قليلة، يسرد عن داخل الشخصيات "رغبة منها في إفراغ صدرها من إحساسات قديمة أتعبتها فلم تعد تطيق معايشتها"[3]. كما يسرد عن أشياء حدثت، ولم يسـمعها من غير أن يحدد مصادر معرفته، فيظهر بمظهر الراوي العليم مخالفاً ما وصف به نفسه فـي أول الرواية[4]، إذ يصف مكالمة هاتفية بين "عنايات وسمور"، يذكر ما قاله "سمور" على الجانب الآخر للهاتف، رغم كونه لم يسمع إلا "عنايات".

بيد أنه في جلّ الرواية، السارد غير العليم، المتخفي على الرغم من حضوره في الـنص، معتمداً على الرؤية من خلف، متحدثاً عن الآخرين، دون الإشارة إلى ذاته.

الشخصيات وتحولها إلى رواة

تتولى الشـخصيات مقاليد السـرد وتستبطن ذاتها، باسترجاع الماضي كما يفعل "جـاد" و"عايدة"، أو تسرد عن شخصيات أخرى كما يفعل "منذر" و"حسـين أبـو شـلحة" ..، ونـرى الشخصية ذاتها في مرايا متعددة، بيد أنها مهشّمة، وغيـر مكتملـة "علاقتـي بـزمن المرايـا المتكسرة، تعكسني عشرات المرات بجزئيات لا تكتمل، تعجزني بما تفيض من صور مهمشـة مشوهة، لا يجمع هويتها جامع من زمان أو مكان من بقايا جغرافياً أو تاريخ"[5].

---

(1) العيلة، زمن المرايا، ص21.
(2) السابق، ص16.
(3) السابق، ص89.
(4) السابق، ص35.
(5) السابق، ص47.

كما نسمع الحكاية الواحدة من شخصيات متعددة، دون أن تجتمع لدينا صـورة مكتملـة عنها، كل يسرد جزءاً منها، أو يتناولها من زاوية نظر معينة، ما يضفي علـى السـرد طـابع وجهات النظر.

وثنائية الرؤية هي المتحكمة هنا، كما في روايات "مستغانمي"؛ إذ تسرد الشخصـية عـن ذاتها من الداخل، وعن غيرها من الخارج بنظرة موضوعية. تقول "عايـدة" عـن ذاتهـا " إن مفارقة بشعة جردت طفولتي من براءتها"[1]، وعن "جاد" "يبدو جاد متماثلاً معهـم، يصـافحهم بحميمية قل نظيرها"[2].

من أمثلة سرد الشخصيات:

- يسرد "جاد" حكايته، وحكاية "أبو ريالة"، وحكاية القبطان التي سردتها "أم عوني"[3].
- تسرد "عايدة" عن ذاتها[4]، وعن رحلتها مع "جاد"[5].
- يسرد "أبو شلحة" قصة المختار وعم "صادق"، بصورتين، يخونه[6] تارة، ويجعلـه محـرراً لنصف الوادي تارة أخرى[7]، يقاطعه رجل مسن بعين واحدة، مكملاً سرد القصة.
- تسرد "عروب" قصتها من الداخل، و"منذر" يسـرد عن "حسين" ويعتبره خائناً، كمـا يسـرد قصة المختار من وجهة نظره، وقصة "عروب من الخارج"[8].

وجدير بالذكر أن "العيلة" يجعل روايته هذه مثقلة بالرموز، الأمـر الـذي لـم تفعلـه "مستغانمي"، باستثناء رمزية المرأة / المدينة، ربما عاد ذلك للظروف السياسية فـي فلسـطين،

---

(1) العيلة، زمن المرايا، ص28.
(2) السابق، ص109.
(3) ينظر، السابق، ص48.
(4) ينظر، السابق، ص29.
(5) ينظر، السابق، ص109.
(6) ينظر، السابق، ص60.
(7) ينظر، السابق، ص87.
(8) ينظر، السابق، 68.

وصعوبة التعبير صراحة عن حقيقة ما يجري، ولعله بهذا متأثر بالكاتب الفلسطيني "إسحاق موسى الحسيني" في روايته "مذكرات دجاجة"، 1943، خاصة في حكاية الديك البلدي التي تسردها أكثر من شخصية.

اللعب الروائي

لعل أول تلاعب روائي يطالعنا به كل من "مستغانمي" و"العيلة"، هو التماهي وعدمه مع أبطال رواياتهما، وهو أمر لجأ إليه العديد من الروائيين، نذكره بإيجاز لضرورة إيضاحية لا أكثر.

نلاحظ تماهياً بين "مستغانمي" و"حياة" بطلة الروايات الثلاث، حتى ذهب البعض أمثال "مفيد نجم" إلى اعتبارها شخصية واحدة، معتمداً على تطابق اسم المؤلفة على الغلاف، مع اسم البطلة في العمل الروائي، الذي يرد في "ذاكرة الجسد"، ص(37)، ويرى في ذلك "تحولاً في موقع المرأة وقدرتها على استخدام اسمها بجرأة حتى في الأعمال التي تتناول جوانب تعتبر من التابو الاجتماعي، وتتصل بعلاقة المرأة مع جسدها ومع الرجل"[(1)]، ولعل ما أوردته "رباب محمد"[(2)]، من معلومات عنها، تتشابه مع ما ذكر عن "حياة" يؤكد ذلك؛ فكلتاهما من قسنطينة، من أصل جزائري، تولد في تونس، وتعود للإقامة في الجزائر بعد الثورة، تسافر لإكمال دراستها العليا في باريس، وتعود لتستقر في بيروت، وتصدر روايتها الأولى. ونضيف نحن، إشارة "حياة" إلى روايات مستغانمي على أنها لها، وأنها هي الكاتبة، لعل في هذا اعتراف منها بتطابق الشخصيتين.

بيد أن التطابق بين "أحلام" المؤلفة "و"حياة" الشخصية المؤلفة داخل النص الروائي ليس تطابقاً تاماً، فرغم التشابه يظل الخلاف قائماً؛ فبينما يستشهد والد "حياة"، لا يحصل ذلك لوالد

---

(1) نجم، مفيد: مركزية الذات في الخطاب الروائي النسوي، بيان الثقافة، تحت الضوء، ع145، الأحد، 20 أكتوبر، 2002، ص2، .http://www.albayan.co.ae

(2) محمد، رباب: روايات خالدة (ثماني عشرة طبعة من رواية واحدة ذاكرة الجسد)، بيان الكتب الأخيرة، ع275، الاثنين، 11 أغسطس، 2003م، ص1، .http://www.albayan.co.ae

"مستغانمي"، رغم كونه مناضلاً، شارك في المظاهرات، وسجن، كما أنها ليست عـاقراً، بـل لديها أولاد، ومتزوجة من صحفي لبناني، لا من رجل عسكر. إضافة إلى وجود عبـارات فـي "عابر

سـرير"، وبقية الروايات، سنأتي عليها لاحقاً تجنباً للتكرار، تشير فيها إلى أن الكاتـب مـزور وكاذب، ومساحة الحقيقة فيما يكتب، لا تتجاوز مساحة أريكة وطاولة في بيت، ربما تؤكد بذلك وهمية أحداث الروايات، واعتمادها على الخيال، لدفع شبهة قيامها بما ورد فيها.

ويتطابق "العيلة" تماماً مع "نبيل"؛ فكلاهما يحمل الصفات ذاتها، باستثناء كون "العيلة" غير مطلق، ولعله إذ يقتبس فقرة قالها "نبيل" في "غزل الذاكرة"[(1)]، ويوقع اسمه تحتها، على الغلاف، يؤكد أن "نبيل" قناعه الفني، يتحدث من خلاله عن ذاته لا غير.

اللعب الروائي عند "مستغانمي"

تتعالق نصوص "مستغانمي" ببعضها إلى حد كبير، في تناص ذاتي يكون "عنـدما تـدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغوياً وأسلوبياً ونوعيـاً"[(2)]، ولـيس تعالقاً عادياً، يكمل فيه الجزء الثاني أحداث الأول، بل هو تلاعب روائي، وحيـل فنيـة، تميـز نصوصها عن غيرها؛ إذ يتحول القارئ معها، إلى منتج للمعنى، وباحث عنه.

سنقتصر في هذه الجزئية، على التناص الذاتي لنصوصها في البنية السردية، لنلاحظ مـا فيها من تلاعب فني، ونرى من ثم انعكاساته على "العيلة".

يتيح السرد في روايات "مستغانمي" إمكانات كبيرة للتلاعب في المادة الروائية؛ إذ ينهض السارد في رواياتها الثلاث، بدور المؤلف، الذي يكتب رواية وهو ما اصـطلح النقـاد وأولهـم (بوث) على تسميته بالكاتب الضمني، واعتبروه الذات الثانية للكاتب، ذاتاً مـن ورق وحبـر[(3)]،

---

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص167

(2) يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربـي، الـدار البيضـاء، المغـرب، 2001ن، ص100.

(3) ينظر، يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد - التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربـي، بيـروت، الدار البيضاء، 1997م، ص291.

متحدثاً عن تقنيات سردها، ليعود في آخرها حاملاً مخططها، فتندمج حكاية الرواية (قصـتها) في حكاية تأليفها (سبب الكتابة)، بل "تشغل حكاية التأليف من هذا المنظور، الحكاية الأولى"[1]، في ضرب من السرد الكثيف، الذي يشير فيه الراوي إلى نفسه كثيراً، بوصفه منتجاً للأحـداث، مبدياً ملاحظاته حول كل شيء، ما يمزق الإيهام، ويكسر مقوماته[2].

ففي "ذاكرة الجسد"، يظهر كل من السارد والمسرود له مؤلفاً للرواية، وكاتباً ضمنياً لهـا؛ إذ يؤكد "خالد" أن "حياة" روائية تقتل أبطالها في روايات، ما يجعله يتساءل، بعد رؤيته لصورتها مع كتابها الجديد، فيما إذا كان هو محوره وموضوعه "متى كتبت ذلك الكتاب؟ أقبل زواجـك أم بعده؟ أقبل رحيل زياد – أم بعده؟ أكتبته عني ... أم كتبته عنه؟ أكتبته لتقتليني به ... أم لتحييه هو؟ أم لتنتهي منامعاً، وتقتلينا معاً بكتاب واحد .. كما تركتنا معاً من أجل رجـل واحـد؟"[3]. تساؤلات تلخص "ذاكرة الجسد" لا غير، وتؤكد محتواها، فقد قتلتهما معاً بعد أن تركتهما للزواج بثالث.

ولهذا يتردد في شرائه " فلا كان ممكناً يومها، بعد كل الذي حدث، أن أذهب للبحث عنـه في المكتبات، لأشتري قصتي من بائع مقابل ورقة نقدية "[4]، بيد أنه اشتراه على الـرغم مـن تردده، ونعرف ذلك في "عابر سرير"، ربما ليعرف ما حدث معها بعد أن تركته، مشيراً بـذلك إلى نوعية السارد في الرواية، الذي تحول في آخرها إلى جاهل بما يحدث للشخصية، بعـد أن فارقته "ألم أكن متحرقاً إلى قراءة بقية القصة؟. قصتك التي انتهت فـي غفلـة منـي، دون أن أعرف فصولها الأخيرة، تلك التي كنت شاهدها الغائب"[5].

وهو في ذلك كله يؤكد أن "ذاكرة الجسد" كتابها وقصتها التي هـو ضـحيتها " أقتنـع أن قصتك الجديدة هذه، التي تروج لها المجلات والجرائد، لن تكون سوى ضريح لبطل واحد، ربما

---

(1) تودوروف، تزيفتيان، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996م، ص43.
(2) ينظر حول مفهوم السرد الكثيف: إبراهيم، عبد ا : الرواية العربية والسرد الكثيف (تجربة مؤنس الرزاز نموذجـاً)، مجلة علامات في النقد، ج27، مج7، نادي جدة الأدبي الثقافي، السعودية، 1998، ص105
(3) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص20.
(4) السابق، ص20.
(5) السابق، ص20.

كان زياد .. وربما كان أنا .. فمن ترى المحظوظ بميتة كهذه؟ وحده كتابك قد يحمل جواباً عن هذا السؤال"[1].

وفي الوقت ذاته، ولأنها تقتل الأبطال في كتاب، يؤكد رغبته في الرد عليها بمثل سلاحها؛ نظراً لما سببته له من عذاب، فتنهض فكرة الكتابة لديه رغم كونه رساماً "معـك فقـط سـأبدأ الكتابة"[2]، متسائلاً عن اللحظة التي بدأ فيها الكتابة مشيراً إلى تقنية السرد في "ذاكرة الجسد"، إن كانت يوم أرسل لها رسائل من قرطبة[3]، أم في يوم عرسها[4].

وتحل هذه الإشـكالية لدى إشارته إلى علاقة السارد بالكاتبة، وقد بلغ اللعـب الروائـي قمته، "وكأنني أنا الذي كنت أتحدث إليك عني، ولست أنت التي كنت تتحدثين للآخـرين، عـن قصة ربما لم تكن قصتنا"[5]، وكأنه عنى، بكتابته الكتاب، اضطلاعه بدور السـارد لا غيـر؛ إذ يروي لها عن ذاته، بينما تكتب هي حديثه هذا، وتنقله للآخرين، وهذا ما يؤكده في موضع آخر "ولا بد أن أعثر أخيراً على الكلمات التي سأنكتب بها، فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب. أنا الذي لم أختر تلك القصة"[6]، فهو الراوي وهي الكاتبة، يريد فقط أن يعرف كيف ستكتب عنه.

وكما بدأ المؤلف الضمني روايته جالساً أمام مسودات كتبها، ولم يبق لإنجازهـا سـوى القليل، ينهيها من حيث بدأ، لحظة عاد من باريس بتلك المسودات، ليكمل في قسنطينة ما تبقى، وهو الجزء الأخير، المتعلق بما حدث معـه في أثناء عودته، ورؤيته لكتاب "حياة" في الجريدة "ولكنني أصمت .. وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبـة، رؤوس أقـلام .. ورؤوس أحلام"[7].

---

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص124.
(2) السابق، ص9.
(3) ينظر، السابق، ص218.
(4) ينظر، السابق، ص343.
(5) السابق، ص15.
(6) السابق، ص9.
(7) السابق، ص404.

وتؤكد هي ما تذهب إليه في روايتها "فوضى الحواس" إذ تقول "ومثل بطلها ستعود إلى الجزائر على عجل، على متن طائرة للحزن، ... محملة بمخطوط تلك الرواية نفسها"[1]، مؤكدة أنه عاد بمخطوط "ذاكرة الجسد"، وأنها "حياة" تتماثل معه، وتعود بمخطوط روايتها "فوضى الحواس".

ونجد في "ذاكرة الجسد" بذور أحداث، تتوسع في الجزأين التاليين، مثل حديث "خالد" الرسام عن لوحة حنين، ثم عن "ناصر"، الذي يرفض السفر هنا، ويسافر في "فوضى الحواس"، ويعود في "عابر سرير"، وصورة أمه التي ترد بتفصيل أكثر في "عابر سرير".

يستمر اللعب في "فوضى الحواس" ويتسع؛ إذ تتحول "حياة"، وكما أشرنا سابقاً، من مسرود لها، إلى ساردة هنا، وبما أنها كاتبة روائية، تطالعنا بكتابة قصة قصيرة، تعنونها بـ "صاحب المعطف"، مؤكدة أنها لم تسقط عليها شيئاً من حياتها، ثم تعجب بالبطل، وتذهب باحثة عنه في الواقع، آخذة الأدب مأخذ الحياة، لتبدأ قصتها في الفصل الثاني من "فوضى الحواس"، وكأن الأول خارج متن نصها، على الرغم من كونه جزءاً منه، وفيما يكون قصة كتبتها الروائية، تكون بقية الفصول واقعاً تعيشه، وتقوم بتسجيله، محولة الحياة إلى أدب، على دفترها الأسود، الذي اشترته في أول الرواية، لتنتهي منها وقد امتلأ بأحداثها، لنكتشف بعد نهاية الرواية أن هذا الفصل لم يكن سوى رحم انبثقت منه الرواية بتوسع، أو هو ملخص لأحداثها، ربما تأثرت "مستغانمي" في ذلك، كما يشير "عادل فريجات"[2]، بكل من (آرنست همنجواي) الذي طور قصة "الشيخ والبحر" إلى رواية، ثم "حنا مينة" الذي طور قصة "المرصد" إلى رواية.

ولعل أبرز تقنيات اللعب الروائي هنا، تكمن في إشارة "حياة" إلى تحول الأدب إلى واقع، والواقع إلى أدب؛ إذ تؤكد أن قصتها التي كتبت في الفصل الأول، قد تحولت إلى واقع وحياة، وتبالغ في اندهاشها إزاء ذلك "حتى إنني صدقت أن بإمكان رجل أن يغادر دفاتري"[3]، وتؤكد

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص365.

(2) فريجات، عادل: مرايا الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص108.

(3) مستغانمي، فوضى الحواس، ص50.

أن أشخاص قصتها، وأماكنها وأحداثها قد تحولوا إلى واقع، فتعثر على السينما تعرض الفـيلم ذاته، الذي في القصة، كما تعثر على المقهى.

كما تشير في موضع آخر إلى تحول روايتها "ذاكرة الجسد" إلى واقع تمثل في "فوضـى الحواس"، "حتى راحت الحياة بدورها، تلعب معها لعبة تحويل كل ما تكتبه إلى حقيقـة. أكانـت تتحرش بالحياة؟ وإذا بالحياة تعيد إصدار كتابها في طبعة واقعية، وإذا بها القارئة الوحيدة لنسخة مزورة، تكفل القدر بنقلها طبق الأصل عن روايتها، بعد أن أدخل عليها بعض التغييرات الطفيفة في الأسماء، أو في تسلسل الأحداث، كما في كل السرقات الأدبية!" [1] مشيرة إلى تطابق "خالد" المصور الواقع مع "خالد" الرسام الوهم، وتحول "ذاكرة الجسد" إلى واقع مع اختلافات بسـيطة، هي، في مجملها، ما تختلف به "فوضى الحواس" عن "ذاكرة الجسد".

وعدا ذلك تؤكد "حياة"، ويؤكد "خالد" المصور تحول الواقع إلى أدب، فيقول وقد وجد مـا أصابه في الواقع قصة في كتاب "أذهلني أن أعثر على بطل يشبهني إلى هذا الحـد"[2]. ولهـذا يتعرف عليها "عندما قرأت كتابك منذ ثلاث سنوات، تساءلت كيف يمكن لقصتي أن تبدأ حيـث تنتهي قصة خالد .. تراني فقدت ذراعي فقط لأمنح الحياة ترف مطابقتهـا لروايـة، أو لأمـنح الأدب زهو مواصلة قصة في الحياة"[3]، وتؤكد هي أنه قارئها "ها أنا وقعت على الأوـل، مـع قارئ واحد من اندهاشه بكتاب، تطابق مع بطلي حد إدهاشي، وقلب حياته وحياتي رأساً علـى عقب"[4].

كما تؤكد هي أنها تحول الواقع الذي تعيشه مع "خالد" المصـور، إلـى أدب، بتدوينـه، كيوميات، في دفترها الأسود "ما كدت أخلو بنفسي ذلك المساء، حتى فتحت ذلك الدفتر الأسـود، متصفحة قصتي مع ذلك الرجل، كما كتبتها يوماً بعد آخر، على ذلك الدفتر"[5].

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص364.
(2) السابق، ص295.
(3) السابق، ص324.
(4) السابق، ص309.
(5) السابق، ص306، وينظر ص195، ص61 حول تحويل الواقع إلى أدب.

أما عن واقعية الأحداث وزيفها، فتتلاعب في ذلك كثيراً .. تؤكد، بداية، وهمية أبطـال "ذاكرة الجسد"، وواقعية أبطال "فوضى الحواس"، لتعود مؤكدة لقاءها بأبطال الأولى، وواقعيتهم، وتنسف أخيراً كل ما قالته، مؤكدة وهمية أبطال الروايتين.

تؤكد بداية واقعية "خالد" المصور "وإذا بك مع شخص خارج تواً من كتابك، يحمل الاسم نفسه والتشويه الجسدي نفسه لأحد أبطالك"[1] الذي يراوغها مشيراً إلى روايتها السابقة، مؤكـداً أنها مؤلفتها، وفي هذا إشارة إلى تطابق "حياة" مع "مستغانمي"، بغية معرفة حقيقة ما ورد فيها، فيردد فقرات منها، ويشير إلى أحداثها، بل إلى صفحات معينة، مع ذكر عنوانها.

فيذكر "خالد" المصور أشـ ـعار "زياد"[2] التي ورت في "ذاكرة الجسـد"[3]، بـ ـل يؤكـ ـد غيرته منه، وتؤكد هي اندهاشها مما يقول "حدث أن غرت من زياد. تصوري لـ ـم أغـ ـر مـ ـن زوجك يوماً.. وغرت من كائن حبري .. أضحك وأقول: أيها المجنون .. هذا الرجل لم يوجـ ـد أبداً"[4].

وتتناص أحداث "فوضى الحواس" مع أحداث "ذاكرة الجسد"؛ إذ يذكرها بعد تقبيله لها أمام المكتبة، واستعارتها كتاباً منها، يذكرها بما فعلته مع بطل "ذاكرة الجسد"، وتستمر هي في ادعاء الدهشة والجهل بما يقول "كأن الحب أومأ لنا، لنواصل في الحياة، قبلة بدأناها في كتاب سـ ـابق. كما في تلك الرواية. ها نحن في موعدنا الأول نفسه. نواصل قبلة أمام المكتبـ ـة إياهـ ـا. وأنـ ـت تطالعين الكتب وتستعيرين أحدها"[5]، وهو حدث ورد في تلك الرواية[6]، ويشير إلـ ـى صـ ـفحة

---

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص272.
(2) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص289 و290.
(3) ينظر، السابق، ص161 و261.
(4) مستغانمي، فوضى الحواس، ص302.
(5) السابق، ص184.
(6) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص172.

محددة في "ذاكرة الجسد" "أن عمر لذتي توقف على شفتيك عند الصفحة 172"[1]، وتتمادى هي في إنكارها "أوشك أن أسأله عن أي كتاب يتحدث"[2].

وبعد طول إنكار تقر بأنها كاتبة تلك الرواية، وبأنها عرفت "خالد" الرسام وأحبت "زياد" "كنت أحبه، وأشبه صديقه الشاعر لا غير. أو ربما العكس، كنت أشبهه هو، وأحب صديقه. أو على الأصح كنت أشبه نفسي ... وأحبهما معاً"[3].

وفي آخر الرواية تنسف واقعية أحداث "فوضى الحواس" مؤكدة أنها لا تتجاوز وهماً عاشته؛ إذ أحبت بطلها، فتماهت معه في حياة وهمية، سجلتها في كتاب "فأين العجب في أن يحب كاتب بطلاً من أبطاله، حتى يتوهم بدوره، أنه موجود في الحياة، وأنه حتماً سيلتقي به يوماً في مقهى .."[4] وتقول مؤكدة أنه وهم عاشته وسجلته في دفتر "لانشغالي بذلك الدفتر .. وبتلك الحياة الوهمية"[5]، بل تؤكد أن قبلة "خالد" الرسام و"خالد" المصور لم تحدث إلا في الكتب "هذه القبلة العابرة للكتب، العابرة لقصتين"[6]. مؤكدة أنها تستعير حياة الآخرين، وثيابهم لتكتب داخلها لا أكثر "فأستعير كل مرة ثياب امرأة أخرى، كي أواصل الكتابة داخلها.."[7]، مؤكدة أن الحقيقة في كتاب لا تتجاوز مساحة أريكة وطاولة، وعلى القارئ أن يبحث عنها "وأنا أبحث عن قارئ يتحداني، ويدلني أين توجد "الطاولة" و"الأريكة" في كل كتاب"[8]، وهي العبارات التي أشرنا إليها في بداية حديثنا عن اللعب الروائي.

وعدا ذلك تبدو "حياة" روائية راوية، تشير مراراً إلى أنها مؤلفة "فوضى الحواس"، المؤلفة الضمنية، كما أشار "خالد" في "ذاكرة الجسد" "تهمة الأنوثة، وتهمة الكتابة، تلك التي كانت تحدياً

---

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص186.
(2) السابق، ص105.
(3) السابق، ص105.
(4) السابق، ص310.
(5) السابق، ص370.
(6) السابق، ص185.
(7) السابق، ص189.
(8) السابق، ص96.

صامتاً في يدي، ودفتراً مغلقاً على قصة، الكاتبة فيها هي البطلة الرئيسية"[1]، مشيرة إلى تقنيات سردها[2].

وتنهي روايتها مؤكدة تماهيها مع بطل الرواية الأولى؛ إذ تعود بمخطوطها كما عاد هـو، بعبارة لا تخلو من تناقض وتلاعب؛ إذ تشير إليه بأنه بطلها، وفي الوقت ذاته مؤلف رواية هي لها[3].

وهي إذ تؤكد تركها للدفتر وعدم نشره .. "ذلك الدفتر الذي تركته خلفـي، غيـر معنيـة بمصيره .. ولا بتلك المكاسب الأدبية التي كان يمكن أن أجنيها مـن وراء نشـره .. بعـد أن قضيت عاماً كاملاً في كتابته"[4]، تنشر "مستغانمي" الرواية وتبيعها، مخالفة بذلك تصرف بطلتها "حياة"، التي تركته خلفها. وبين الوهم والحقيقة التي تدعي أنها تدوخها يدوخ القارئ فعلاً.

يتحول البطل الذي بدا مروياً عليه في "فوضى الحواس" إلى سارد في "عـابر سـرير"، يضطلع برواية هذا الجزء، مؤكداً، مثل "خالد" الرسـام، رغبته فـي تأليف كتاب يقتل فيـه "حياة" فهو الكاتب الضمني له.

ولعل اللعب الروائي هنا يكمن في التقاء أبطال الجزأين السـابقين "ليشـكلوا أبطـال الحدث الجديد بشكل جماعي متوتر، يتشـابهون في السـمات والتجربة والمصائر"[5]، وتأكيد "خالد" المصور واقعيته هو، وبالتالي أحداث "فوضى الحواس"، التي كان بطلها، كما يؤكد واقعية "خالد الرسام"، وبالتالي أحداث "ذاكرة الجسد"، وأنه خدع عاشقاً وقارئاً "وكنت تظـن أن الحيـاة تلفقك كتاباً، فإذا بكتاب يلفق لك حياة. فأيهما فيك الأحزن: القارئ الذي انطلـت عليـه خدعـة الرواية؟ أم العاشق الذي انطلت عليه خديعة مؤلفتها"[6].

---

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص359.
(2) ينظر، السابق، ص295.
(3) ينظر، السابق، ص365.
(4) السابق، ص369.
(5) الوهيبي، بدرية: على قلق، عابر سرير، 2003، ص1. http://www.alwatan.com/graphics.
(6) مستغانمي، عابر سرير، ص83.

وتدخلنا الرواية في متاهة، وكأننا في حلم، فـ "خالد" الرسام هو "زيان" و(كاترين) هـي (فرانسواز)، يزور "خالد" المصور معرضاً له، ويتعرف عليه من خلال لوحاته التـي وصـفها بدقة في الجزء الأول، ومن خلال (فرانسواز) يعرف أنه يصارع السرطان على سرير مـرض في مستشفى، معلناً، إزاء اكتشافه هذا، اندهاشه وعجبه، كما أعلنت "حياة" اندهاشها في "فوضى الحواس". "شعرت أن الحياة بدأت تمازحني أو تدفعني للجنون بوضعي أمام قصـص خرافيـة خارجة من رواية"[1]؛ فقد تحولت "ذاكرة الجسد" إلى واقع. وعلى الرغم مـن اندهاشـه يظـل محافظاً على اتزانه أمام (فرانسواز)[2].

ويتناص مع أحداث "ذاكرة الجسد"، ويتماهى مع بطلها؛ إذ يجلس في المعـرض منتظـراً قدوم "حياة" لزيارته "هكذا كان ينتظرها هو نفسه في بداية "ذاكرة الجسد"، عساها تأتي وتـزور معرضه ثانية بمفردها"[3]، وقد ورد الحدث هناك[4].

وإغراقاً في اللعب يقرر زيارة بيت "زيان" نحو بيت كنت أظنه لـيس موجـوداً إلا فـي كتاب"[5]، متخذاً من "ذاكرة الجسد" دليلاً سياحياً، يتعرف من خلالهـا علـى تفاصـيل، مـدعياً مطابقته لما ورد فيها "استناداً إلى رواية تلك الكاتبة التي لا تصدق إلا في الروايات بإمكاني أن أكون واثقاً على الأقل أنهما وقفا هنا ذات مطر"[6].

ولا يكتفي بذكر عنوان كل من الجزأين السابقين، بل يعيد عبارات قيلت فيهما كتلك المدن التي نسكنها والأخرى التي تسكننا، حسب قول خالد بن طوبال في "ذاكرة الجسد"[7] و"كنت ألمح

---

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص63.
(2) ينظر، السابق، ص78.
(3) السابق، ص153.
(4) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص79.
(5) السابق، ص82.
(6) مستغانمي، عابر سرير، ص101.
(7) السابق، ص55.

لقولها مرة "كل شيء يعيدني إليك" وكنت أجبتها مصححاً آنذاك: "وكل شيء يبقيني فيك"[1]، وهو ما قالاه في "فوضى الحواس".

بيد أننا، وربما لبعد الفترة الزمنية بين الجزء الأول والثالث، نعثر على خطأ في وصف الأحداث، فلم يحدث أن قبل "خالد" "حياة" أمام جسر ميرابو بعد سقوط المطر، كما يشير هنا، بل أمام المكتبة، وبينما يؤكد المصور وجود لوحة حنين في معرض الرسام، أكد الأخير، في الجزء الأول، أنه قدمها هدية زواج لـ "حياة".

ونتعرف من خلال المصور هنا على صفات الرسام الشكلية، معلناً عن رغبته في كتابة رواية يرتق فيها ذاكرته[2]، هي هذه، التي يذكر فيها ما لم يذكره هو، وما غاب، بالتالي، عن القراء.

تتمادى "مستغانمي" في لعبها الروائي، وتجعل المصور مراوغاً إلى أبعد حد، يسعى إلى فضح كاتبة كذبت عليه، مؤكداً أنه كشف سرها وكذبها، فيقودها إلى بيت "زيان"، ويبدأ بملاحظة ارتباكها أمام بيت زارته في الواقع[3].

ويتحاور الرسام والمصور، وقد بلغ اللعب الروائي قمته، في مواربة وتلميح، وقد عرف كل منهما عن الآخر وما وصف به في الرواية التي تخصه؛ إذ يؤكد المصور وجود نسخة من "فوضى الحواس" لدى الرسام[4]، فيكتشف أن "حياة" جعلته مفضوحاً أمام الرسام، كما كان الأخير مفضوحاً أمامه من خلال "ذاكرة الجسد" فهي "تحترف توثيق جرائمها، واستنطاق ضحاياها في كتاب "[5]، "وإذا بواحدنا يعرف عن الآخر كل شيء، جاهلاً فقط علم الآخر بذلك"[6].

---

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص182.
(2) ينظر السابق، ص117.
(3) السابق، ص209.
(4) ينظر، السابق، ص245.
(5) السابق، ص246.
(6) السابق، ص246.

ويموت الرسام، ليعود به المصور جثة إلى قسنطينة، بعد أن تماهى معه؛ إذ جلس يشرب نخبه على أنغام (زوربا)، كما فعل هو يوم مات أخوه "حسان" فراح يرقص بذراع واحدة، على أنغام (زروبا) أيضاً، وفي المكان ذاته "أعادني الموقف إلى زيان الذي، في هذا المكـان عينـه، رقص بين خرائبه بذراعه الوحيدة"[1] وقد ورد ذلك هناك[2].

فتكون "حياة" كما أشار المصور "روائية تواصل في كتاب، مراقصة قتلاهـا"[3]، تجمـع بينهم في رواية واحدة، في مكاشفة وحوار؛ ليكتشف كل منهما حقيقة وجود الآخـر يومـاً فـي حياتها، فكلاهما يقتني رواياتها "تشطرك في استعراض سحري إلى اثنين، واحـد هـو أنـت، والآخر نسخة من رجل آخر، ثم تعيد إلصاق جزءيك في كتاب"[4].

وهكذا .. تتناسل كتب "مستغانمي"، لتشكل في النهاية ملحمة روائية، تتناص أجزاؤها، في الأحداث، والأبطال، ومصطلحاتهم الكلامية، ويكون لكل نص حضور مثبت في الآخـر، حتـى لتشير إلى الصفحة التي ورد فيها الحدث، وتذكر عنوان الرواية أيضاً.

اللعب الروائي عند "العيلة"

يتلاعب "العيلة" بسرده، كما تتلاعب "مستغانمي"، فيعقد تناصاً ذاتياً بين نصيه، يمتد إلـى عدة عناصر سردية، الشخصيات، والأحداث، واللغة، وغير ذلك من حيل فنية مارسـتها هـي، واستعارها هو باختلاف، أو بتوسع كما سنوضح.

ينفتح المشهد السردي في "غزل الذاكرة" على البطل "نبيل" وقد راح يتصفح روايـة هـو مؤلفها، تحكي قصته؛ إذ يظهر، كما "خالد" الرسام، راوياً ومؤلفاً ضمنياً وبطلاً في الوقت ذاتـه، لرواية استمر في تأليفها ثلاث سنوات، بعد مرور عشرين عاماً من الغياب[5]، وكأنه بتصـفحه

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، السابق، ص277.

(2) ينظر، ص393.

(3) مستغانمي، عابر سرير، ص16.

(4) السابق، ص228.

(5) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص7.

لها يقرؤها علينا، أو كأننا نقرؤها معه، كما كان الأمر في "ذاكرة الجسد"؛ إذ تنتهـي روايتـه بانتهاء السطر الأخير من "غزل الذاكرة"، فنحن، كما هناك، أمام رواية داخل روايـة، روايـة يكتبها "نبيل"، وأخرى، يكتبها "العيلة"، تشكل الأولى موضوع الثانية، والثانية هي التـي تمـنح الشرعية السردية للأولى، لأنها الإطار الذي تنتظم داخله.

وكما أكدت "مستغانمي" في "فوضى الحواس" حقيقة الأشخاص الذين تروي عنهم، وأن لهم وجوداً مادياً، يؤكد "العيلة" واقعية "عايدة"، وفي ذلك تأكيد ضمني على واقعية "نبيل" وآدميتـه. "كانت عايدة ولم تزل امرأة من لحم ودم"[1].

وبما أن "نبيل" هو الكاتب الضمني للرواية، يشير مراراً إلى تقنية السـرد فيها كما فعـل "خالد" الرسام "فألفيت نفسي أستخدم ضمير المتكلم، أحادثك الآن بذات الضمير وكأنه الغائب"[2]، متسائلاً عن شرعية حقه في الكتابة عن "عايدة" "هل أمارس حقاً شرعياً بقلمـي وهـو يرسـم بريشته قصتك وقصتي وهما تتقاطعان بلا رحمة أو نهاية"[3].

وكما يترك "خالد" الرسام "حياة" لرجل آخر يحبها، ويكتب قصة حبه معها في كتاب، هـو بطل "فوضى الحواس"، "خالد" المصور يترك "نبيل" "عايدة" لـ "نبيل" آخر، يدافع مـن أجلهـا" أتركه في قبضة نبيل يأتي كل عقدين كما أتيت أنا، راوٍ يكتب بريشته قصة ضياع متجدد لوطن مفقود، وامرأة يغتصبها ديفيد أو خاله مستر كوك كل عشرين عاماً "[4].

وكما تشابه المشهد الافتتاحي في الروايتين، يتشابه المشهد الختامي؛ فبينما جمـع "خالـد" مسودات روايته في حقيبة، وعاد بها من باريس إلى وطنه، ليضيف عليها الأجـزاء المتبقيـة، وتنشرها "مستغانمي"، يجمع "نبيل" مسودات روايته وأوراقه الصفراء في حقيبة، ويسافر بها مع قلادة "عايدة" صوب فرن الخطاب "أجمع أوراقي الصفراء، ومسودة روايتي عنك، أضعهما فـي قاع حقيبتي، وأسافر بهما صوب فرن الخطاب. أدرك أن حقيبة الرحيل هذه حبلـى بنقيضـين

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص38.
(2) السابق، ص129.
(3) السابق، ص139.
(4) السابق، ص167.

يصطرعان بلا رحمة: رواية تغازل وطناً يرتحل، وسلسال من تراب يتحلق حول رقابنا مثـل حبل المشنقة"[1]. ليحتار في أمرها أيحرقها أم ماذا منهياً المشهد بهذه الحيرة "هل ألومـك علـى هدية أحتار أين أضعها؟ ماذا أفعل بها؟ هل أسجي نجمة داود في بيت فرن الخطاب؟ أزمة أبقيها لنفسي في انتظار نبيل آخر"[2]، وكما احتار في القلادة، مؤكد أنه احتار في الرواية؛ فكلتاهما في الحقيبة ذاتها.

وبينما يحتار هو، ينشر "العيلة" روايته، ويتعارض بسلوكه هذا مع "نبيل"، كما تعـارض سلوك "مستغانمي" مع "حياة" في "فوضى الحواس"[3].

وفي كلتا الروايتين، يحتار القارئ، ولا يميز بين راويتي "نبيل" و"خالد" اللتين لا عنـوان لهما، وروايتي "العيلة" و"مستغانمي" المعنونتين.

وكما كان تلاعب "مستغانمي" الروائي في "فوضى الحواس" أكثر جـلاء، كـان تلاعـب "العيلة" في "زمن المرايا" كذلك.

فيفعل ما فعلت في فصلها الأول، مع بقاء الاختلاف الذي يميزه روائياً؛ إذ يجعـل هـذا الفصل خارج نص قصته، على الرغم من كونه يحتل حيزاً على صفحاتها، مؤكـداً أن كتابتـه تمت بعد انتهاء الرواية لا قبل[4]، حيث تجتمع فيه شخـوص الرواية وراويها، لرؤية الكاتب والتحاور معه، وقد سـبقه في ذلك الروائي "مؤنس الرزاز" فـي روايتـه "اعترافـات كـاتم صوت"[5] إذ أضاف، كما يشير "عبد ا   إبراهيم"، ملحقاً للرواية، يتحاور فيه المؤلف مع القراء، وكان بذلك "ينعطف بالسرد في اتجاه آخر، فينقل موضوع النص من كونه فعلاً خاصاً بأشخاص داخل نص سردي إلى كونه موضوعاً خاصاً بـ "المؤلف" و"القراء""[6].

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص167.
(2) السابق، ص167.
(3) ينظر: ص101 من الدراسة.
(4) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص24.
(5) صدرت هذه الرواية عام 1986م، عمان، دار الشروق.
(6) ينظر: إبراهيم، عبد ا : الرواية العربية والسرد الكثيف، ص117.

وتتوجه الشخصيات والراوي في "زمن المرايا" إلى الكاتب، معترضة على الصورة التي رسمها لها، واصفة إياه بالاستبدادي "لا يصغي باحترام لهواجس شخوصه الذين يحتشدون الآن في باحة بيته"[1]، وذلك شبيه باعتراض "حياة" في "فوضى الحواس" على صمت بطلها وإجباره على النطق بما تريد "بي فضول نسائي لفهمه، بي رهان لجعله يخلع ذلك المعطف"[2]، لتصف نفسها بعد ذلك بالاستبداد، واغتصاب الكلام من أبطالها، وهو ما اتهم به "العيلة" هنا "قبل هذه التجربة، لم أكن أتوقع أن تكون الرواية اغتصاباً لغوياً يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو"[3].

وهو أمر سبقه إليه "الرزاز"، أيضاً، في روايته "أحياء في البحر الميت"[4]؛ إذ يشير "عبد الله إبراهيم" إلى اعتراض البطل "عناد الشاهد"، الذي يظهر مؤلفاً للنص، على الكاتب، فيكتب على لسانه، على غلاف الرواية يقول "كنت أفضل لو أن مؤنس الرزاز صورني شخصاً سوياً أليفاً، لكنه أصر على أن يجعلني نتاج هذا الزمن المجيد، وهذا الوطن السعيد، لا بل جعلني أكتب رواية مفتوحة تتداخل مع روايته وتختلط بها شأنها شأن كوكتيل الأزمنة، والأمكنة التي صورها"[5].

ويجمع "العيلة" إلى جانب أبطال هذه الرواية، أبطال الرواية السابقة، على الرغم من تأكيده أن لا دور لهم في الأحداث. يقول عن عايدة "لا أعرف من الذي جاء بها إلى هذا الحشد، ليس لها دور في المرايا"[6]، وهو ما فعلته "مستغانمي"، فيما بعد، في "عابر سرير" ما يجعل المرء يتساءل فيما إذا كانت قد قرأت هذه الرواية أم لا؟

وتبدي "عايدة" رأيها في الكاتب، مؤكدة معرفتها له في الواقع؛ إذ كانت حبيبته، وفي الفن؛ إذ قرأت روايته "عرفت الكاتب مرتين: في أرض الواقع كإنسان متمرد على محيطه لأنه يريد

(1) العيلة، زمن المرايا، ص8.
(2) مستغانمي، فوضى الحواس، ص28.
(3) السابق، ص28.
(4) صدرت هذه الرواية عام 1982م، المؤسسة العربية، بيروت.
(5) إبراهيم، عبد الله: الرواية العربية والسرد الكثيف، ص111.
(6) العيلة، زمن المرايا، ص11.

له الأفضل، وكفنان في عالم الخيال يحلم حتى الثمالة لكشف حجب الواقع مـن أجـل تعليتـه وتنقيته من أدران الهزيمة والخذلان"[1]، وترى أن ما يفعله في فنه ليس سوى لعبة درامية[2].

وتتجدد "عايدة الأم" في ثياب "عايدة الصغيرة"، التي تشـابهها في الصفات، كما جعلـت "مستغانمي" بطلي جزأيها يحملان الاسم نفسه "خالد بن طوبال"، مع التماهي في كل شيء حتـى الحزن والعاهة الجسدية، وكأن "خالد" الرسام تجدد في هيئة "خالد" المصور "أعجب كيـف لـم تفهموا مغزى تجدد هيئتي من خلال الاغتصاب والاغتيال، وعودتي بثياب عايدة الصغيرة"[3].

ويؤكد "العيلة" التواصل بين روايتيه؛ إذ تجيب "عايدة" في "زمن المرايا" عن أسئلة وجهها لها "نبيل" في "غزل الذاكرة" قالت كأنها لا تحادثني بل تجيب على سؤال وجهه لها غيري مـن الرواة، ربما كان نبيل"[4]، وهذا ما فعله المصور في "فوضى الحواس"؛ إذ كان يستخدم كلمـات الرسـام، ويشير إلى صفاته، ثم في "عابر سـرير"؛ إذ تجيب عن أسئلة طرحت في "فوضى الحواس" ما يجعل المرء يعيد السؤال ذاته عن قراءة "مستغانمي" لهذه الرواية، أم أن ما ورد في الجزأين السابقين كان سيفضي إلى "عابر سرير"؟ وأن تشابههما في "غزل الـذاكرة" و"ذاكـرة الجسد"، كان سيؤدي بهما إلى كتابة "عابر سرير" و"زمن المرايا" على سبيل توارد الخـواطر لا غير؟

ويؤكـد "العيلة" هنا واقعية "عايدة" و"نبيل" كما فعل فـي الجزء الأول، وكمـا أكـدت "مستغانمي" على واقعية أبطالها، تقول "عايدة" جئتكم بلبوس من غير ورق أصفر، بطقم سـتاتي أسود اللون ..."[5].

(1) العيلة، زمن المرايا، ص12.
(2) ينظر، السابق، ص12.
(3) السابق، ص12.
(4) السابق، ص11.
(5) السابق، ص11.

ويشير من خلال شخوصه إلى تقنيات السرد، كما فعلت "مستغانمي" في رواياتهـا، مـن ذلك ما قاله "جاد" عن الكاتب "يبدأ من حيث انتهى من الكتابـة بجعـل راويكـم يجـالس كـل شخوصكم في حوار ساخن خلع فيه الشخوص أقنعتهم الدرامية"[(1)].

وكما تبـدي "حياة" في "فوضى الحواس" اندهاشـها من تحول الأدب إلى واقـع، يبـدي "نبيل" هنا، اندهاشه من رؤيته لـ "جاد وعايدة الصغيرة"، الجيل الثاني الـذي توقـع قدومـه "ارتعدت فرائصي، الآن أقف وجهاً لوجه أمام جيل ثان من سلالة الضياع المتجدد فـي الأبنـاء كما كان ذات يوم في الآباء"[(2)]، وهو اندهاش كثر فيما بعد في "عابر سرير".

وكما أكملت "فوضى الحواس" بذور أحداث وجدت في الجزء الأول، تكمل "زمن المرايا" بذور أحداث وجدت في "غزل الذاكرة"، ومنها إنشاء "عنايات" لجيل اللقطاء الذي أرادته هنـاك، ونعرف هنا مصير القلادة[(3)]، وفرن الخطاب[(4)]، كما تشـتمل على إشـارة صـريحة إلـى "غزل الذاكرة" دون ذكر العنوان "أو استذكار قصة عايدة الأم ونبيل"[(5)]، وهي تلـك الروايـة لا غير.

ولا يقتصر "العيلة" في تناصه الذاتي على الأحداث، والأشخاص، بل يطال، كمـا الأمـر عند "مستغانمي"، المعجم اللغوي للأبطال، لنتعرف على كلمات تغدو خاصة به روائياً تميزه عن غيره، ومنها "نبش الذاكرة"[(6)]، و"ذاكرة معطوبة"[(7)]، و"يأتي بعد عقدين من ليل"[(8)]. و"فوجد نفسه متورطاً بقصة بطول وطن أو حكاية بعرض تاريخ"[(9)].

---

(1) العيلة، زمن المرايا، ص18.

(2) السابق، ص27.

(3) ينظر، السابق، ص84.

(4) ينظر، السابق، ص89.

(5) السابق، ص99.

(6) السابق، ص111، وقد وردت في "غزل الذاكرة" ص42.

(7) السابق، ص112، وقد وردت في "غزل الذاكرة" ص157.

(8) السابق، ص14، وقد وردت في "غزل الذاكرة" ص167.

(9) السابق، ص69، وقد وردت في "غزل الذاكرة" ص43.

وهكذا يكون العيلة قد تناص في روايتيه، كمـا فعلـت "مسـتغانمي"، فـي الأحـداث، والشخصيات واللغة ... لنخرج بعد قراءتهما وقراءة، روايات "مستغانمي" الثلاث، وقـد شـكلنا صورة مجسمة للحدث الذي أراد كل منهما رسم صورة شاملة عنه.

الفصل الثالث

التأثير والتأثر في بناء الزمان

❖ البنية الزمنية عند مستغانمي

- ذاكرة الجسد
- فوضى الحواس
- عابر سرير

❖ البنية الزمنية عند العيلة

- غزل الذاكرة

❖ زمن المرايا

- المقارنة بين الأزمنة عند مستغانمي
- المقارنة بين الأزمنة عند العيلـــة

الفصل الثالث

التأثير والتأثر في بناء الزمان

لما كانت الرواية "تركيبة معقدة من قيم الزمن"[1]، الـذي يعـد عنصـراً مهمـاً "فـي الدراسـات النقدية الحديثة ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية المتعددة"[2]، كانت دراسة بصمات البنية الزمنية التي تركتها "مستغانمي" على "العيلة" مفصلاً مهماً في تتبع عناصر التأثير والتأثر الروائي بينهما، لا سـيما وأن هذا التأثير قد طال عناصر عدة، بدءاً من العنوان إلى اللعـب الروائي فالبنية السـردية التي يعد الزمن جزءاً منها، ولا يمكن فصله عن بقية عناصر الرواية؛ إذ "يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الـذي تشـيد فوقـه الرواية"[3].

ولا نعني بذلك تفصيل الدراسة عن الزمن لأعمال كل من الكاتبين، الأمر الذي يحتـاج إلى دراسة متخصصة، وإنما الوقوف على الملامح العامة للبنية الزمنية عند "مستغانمي"، واقتفاء أثرها عند "العيلة".

البنية الزمنية عند "مستغانمي"

تتلاعب "مستغانمي" في البنية الزمنية لرواياتها؛ إذ تشكل جزءاً مـن اللعـب الروائـي عندها، فتأتي على معظم تقنيات الزمن من تكسير لخطية السرد وترهين لأحداث الماضي وقطع وتضمين، إضافة إلى استخدام حركات السرعة من حذف وتلخيص ومشهد ووصف، وغير ذلك مما سنأتي على بعضه في هذه الدراسة.

---

(1) مندلاو، أ.أ: الزمن والرواية، ص75.

(2) يوسف، آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص23.

(3) قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، ص27.

تداخل "مستغانمي"، في هذه الرواية، بين ثلاثة أزمنة تشكل من خلالها النسـيج الكلـي للبنية الزمنية فيها، فإضافة إلى زمن الوقائع (الأحداث الماضية) وزمن الحاضر الروائي، يشكل زمن الكتابة – الذي هو غالباً زمن خارجي – زمناً داخلياً هنا؛ إذ ينهض الرواي بفعل الكتابـة مشيراً إلى دوافعه ومراميه من ورائها.

تقدم "مستغانمي" الرواية باعتبارها استرجاعاً وسرداً بعدياً لأحداث مـر زمـن علـى انتهائها، بيد أن بعض هذه الأحداث يقدم باعتباره حاضراً، وهو ما يسميه (جيرار جنيت) بالفترة الزمنية[(1)]، ويسميه (تودورف) بزمن الحكي الأول[(2)]، ويقدم بعضها الآخر كأحـداث لا زمنيـة سابقة لأحداث الحاضر أو لاحقة لها، ويميز (جيرار جنيت) بين نوعين من العناصر اللازمنيـة "اللازمنية تجاه الماضي (استبطانية)، حيث يوجد سرد أول (مضارع)، يدخل فيه سـرد ثـاني يسبق زمناً هذا السرد الحاضر"[(3)]، واللازمنية تجاه المستقبل.

ويسمي (تودورف) المفارقات السردية بزمن الحكي الثاني، حيث يرى "أن كل مفارقـة تشكل في علاقتها بالحكي الذي تدخل ضمنه حكياً زمنياً ثانياً مرتبطاً بالأول"[(4)].

ويكون الحاضر الروائي هو المؤطر للأحداث، نكتشف من خلاله الماضي والمسـتقبل؛ ذاك أنه "ليس في الواقع إلا زمن واحد هو الحاضر يسجل من خلال الالتقاء الضمني بين الحدث والخطاب، أما الزمنان الآخران فينحدران في علاقتهما بالحاضر"[(5)].

---

(1) ينظر، ماريا، خوسيه، إيفانكوس، بوثويلو: نظرية اللغة الأدبية، سلسلة الدراسات النقدية(2)، ترجمة: حامد أبو حامد، مكتبة غريب، د.ت، ص286.

(2) ينظر، يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط3،1997، ص77.

(3) ماريا، خوسيه، إيثانكوس، بوثويلو: نظرية اللغة الأدبية، ص287

(4) يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، ص77

(5) المرجع السابق، ص65

ولا تتسلسل "مستغانمي" في تقديم هذه الأزمنة، بل تداخل بينها، كما أشـرنا، فتكسـر خطية السرد، وتبعثر لحظاته؛ فمن زمن الكتابة يعود الكاتب الضمني، استذكاراً، إلى الحاضـر الروائي، حيث يصور ما جرى بينه وبين "حياة" التي أحب، ويعود من خلال الحاضر، الذي هو استرجاع أصلاً، إلى ماضٍ أبعد يطال طفولته وما قبلها، كما يمتد إلى المستقبل مستبقاً التسلسـل الزمني للأحداث.

متى يبدأ كل من هذه الأزمنة وينتهي، في أية الصفحات يظهر؟ وكيف تدير "مستغانمي " شبكة التداخل بينها؟ وأي منها يتغلب، الماضي أم الحاضر؟ هذا ما سنحاول تحديده، لنسـتنتج، من ثم، دلالة هذا اللعب الزمني وأثره على نفسية الراوي والشخصيات.

زمن الكتابة

لا يصبح زمن الكتابة "عنصراً أدبياً إلا عندما يدخل في القصة، أي في الحالة التي يتكلم فيها الراوي عن قصته الخاصة، ويمارس الحكي بصددها"[(1)]، وهو ما يفعلـه "خالـد" الكاتـب الضمني في هذه الرواية؛ حيث يبدأ الرواية وينهيها بالإشارة إلى فعل الكتابة، فيبدؤها جالساً في بيت أخيه، في قسنطينة، بعد ست سنوات من انتهاء قصته مع "حياة"، وبعد شهرين من رؤيتـه لصورتها على جانب كتاب نشرته، يسترجع قصته معها وقد نثر أمامه أوراقاً ملأ معظمها ولـم يبق إلا القليل، مؤكداً اعتماده على الذاكرة، وعدم شفائه منها[(2)]. وينهي الروايـة بعودتـه مـن باريس حاملاً مسودة ما كتبه هناك، منذ رؤيته لكتابها[(3)].

فيما عدا البداية والنهاية يكثر "خالد" من الإشارة إلى الزمن الكتابي، حيث يشـير فـي الفصل الأول إلى كرهه "الحياة"، ورغبته في قتلها؛ إذ لم يستطع نسيانها "دعيني أعترف لك أنني في هذه اللحظة أكرهك، وأنه كان لا بد أن أكتب هذا الكتاب لأقتلك به أيضاً"[(4)].

---

(1) يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص42.

(2) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص7.

(3) ينظر، السابق، ص404.

(4) السابق، ص 48.

وأمام كتابها، الذي يشكل استفزازاً لذاكرته[1]، يعلن بدأه بالكتابة "شعرت أنني قادر على الكتابة عنك فأشعلت سيجارة عصبية، ورحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سـنوات، دون أن أطفئ حرائقها مرة فوق صفحة"[2].

ويستخدم في الزمن الكتابي الفعل المضارع تارة والماضـي طـوراً، لكنـه الماضـي المندرج في المضارع؛ إذ يقوم بترهين لحظة الكتابة موهماً القارئ أنه يفعل ذلك الآن، وأنه يقرأ عليه ما يكتب، أو يكتب في لحظة حاضرة بصوت مرتفع[3].

ولا يحدد المدة التي استغرقتها الكتابة مكتفياً بقياسها باليوم "عندما أبحـث فـي حيـاتي اليوم، أجد أن لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة حقاً"[4]. وتحديداً هو يوم 25 أكتـوبر، 1988[5]، حيث يؤكد أن ما كتبه في هذا اليوم ليس سوى استعداد للكتابة "سأعتبر إذن ما كتبتـه حتى الآن، مجرد استعداد للكتابة فقط، وفائض شهوة ... لهذه الأوراق التي حلمت منذ سـنتين بملئها. ربما غداً أبدأ الكتابة حقاً"[6].

ثم يحدد يوماً آخر هو الأول من (تشرين الثاني) وليلة ذلك اليوم 29 (تشرين أول)، فمنذ ليلة أول (تشرين الثاني) يبدأ بالكتابة الجادة "أن غداً سيكون أول نوفمبر .. هل يمكن ألا أختـار تاريخاً كهذا، لأن أبدأ به هذا الكتاب"[7]، ويمتد ما يكتبه في هذه الليلة إلى الصـفحة 39، حيـث يعلن، بعد صفحة ونصف من البياض، طلوع النهار[8]، وكأن هذا البياض هو بقية الليل، مؤكداً

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص20.
(2) السابق، ص9.
(3) ينظر، السابق، ص14، 43، 48، ...
(4) السابق، ص14.
(5) ينظر، السابق، ص 15.
(6) السابق، ص43، ويغطي ما كتبه في هذا اليوم الصفحات من (7-21).
(7) السابق، ص 24.
(8) ينظر، السابق، ص41.

أنه صباح تلك الليلة "يسعدني في هذه اللحظة منظر الأوراق المكدسة أمامي، والتـي ملأتهـا البارحة، في ليلة نذرتها للجنون"[1]، وأنه سيكمل ما بدأه.

ولأنه يكره ضوء الشمس، ويريد أن يكتب عنها في العتمة، يقرر تعتيم الغرفة "لا بد أن أكتب عنك بعد أن أسدل كل الستائر، وأغلق نوافذ غرفتي"[2].

عدا هذين اليومين، 25 (تشرين أول) وأول (تشرين الثاني)[3] وليلته، لا يحدد تاريخـاً بعينه، بل يشير في الفصول الخمسة التالية إلى "اليوم"، الذي سيؤطر زمن الكتابة فـي الروايـة كلها.

فبينما يخلو الفصل الثاني، تقريباً، من الإشارة إلى هذا الزمن، لانشغال "خالد" بالحاضر الروائي، يعود في الفصل الثالث إليه "أذكر اليوم بشيء من السخرية ذلك المنعطف الذي أخذتـه علاقتنا فجأة"[4]، ويأتي عليه في الفصل الرابع "سأعترف لك اليوم، بعد كل تلك السنوات، أننـي وصلت معك يوماً إلى ذلك الحد المخيف من اللاعقل"[5]، كما يضيف تساؤلاته اليوم علـى مـا حدث منذ سنوات[6]، ويبدأ الفصل الخامس بالتأكيد على حضور ذاكرته في لحظة الكتابة ليبـرر ما يذكره من تفاصيل شعوره في الحاضر الروائي[7]، ثم يتساءل عـن جـدوى كتابتـه لهـذا الكتاب[8]، ويذكر في الفصل السادس ما ينتابه الآن، في الزمن الكتابي، لدى استرجاعه حـدث موت أخيه "آه حسان .. عندما أذكر حديثنا ذلك اليوم، تصبح المرارة غصة في الحلق، تصـبح دمعاً، تصبح ندماً وحسرة"[9].

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 41.
(2) السابق، ص41.
(3) ورود الأشهر في الرواية بالأسماء العربية والإفرنجية، ولتوحيد الدراسة ارتأينا كتابتها بالعربية.
(4) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص95.
(5) السابق، ص186.
(6) ينظر، السابق، ص 186، 229، 265.
(7) ينظر، السابق، ص 272.
(8) السابق، ص 327.
(9) السابق، ص369، وينظر، ص370.

وهكذا يمتد الزمن الكتابي، الذي يقيسه دائماً باليوم، على صفحات الرواية، ويتوزع على فصولها، ليؤكد حضوره وأن ما يسرده قد انتهى، جاعلاً من هذا اليوم يوماً للذاكرة، تنفتق عنه الأزمنة الأخرى؛ فمن خلاله يعود إلى الحاضر الروائي، ومن خلال الثاني يعود إلى الماضي البعيد، وقد يعود من زمن الكتابة إلى زمن الوقائع (الماضي) دون المرور بالحاضر الروائي، فذكرى الثورة في أول (تشرين الثاني) تعيده من لحظة الكتابة إلى التحاقه بالثورة، وسلوكه الطرق الوعرة، قبل بدء الحاضر الروائي[1]، كما يؤكد استرجاعه، في هذا الزمن، لذكرى "سي الطاهر"، الذي عرفه قبل بدء الحاضر الروائي أيضاً[2].

الحاضر الروائي

ويتمثل هنا بلقاء "خالد" و "حياة" في قاعة عرض للوحاته في باريس في نيسان 1981، وحبه لها حباً يشاركه فيه صديقه "زياد" الذي يموت في الاجتياح الإسرائيلي لبيروت، فيخسر الصديق والحبيبة "حياة" التي تتزوج من عسكري، على الرغم من حبها لـ "خالد". بين سعادة اللقاء الأول وخيبة اللقاء الأخير يمتد الحاضر الروائي مصوراً فجائع هذه القصة، التي تستمر سبع سنوات، بدءاً من (نيسان)1981، ولغاية (تشرين أول) 1988.

تتم معظم الأحداث المشار إليها في سنة وأربعة أشهر، بدءاً من لقاء "خالد" بـ "حياة " في نيسان 1981، وانتهاء بزواجها في حزيران 1982، ثم يحذف ست سنوات هي سنوات فراقه لها وبعده عنها، يأتي بعدها على موت أخيه وعودته إلى قسنطينة لدفنه، ورؤيته لكتابها الذي يشكل حافزاً لكتابة رواية عنها.

وتوزع أحداث الحاضر على فصول الرواية كالآتي:

يشير "خالد" في الفصل الأول إلى رؤيته لصورة "حياة" على غلاف كتابها في لقاء صحفي يجرى معها بعد ست سنوات من فراقهما، وهو الحدث ما قبل الأخير "كان ذلك منذ

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص25.

(2) ينظر، السابق، ص28.

شهرين تقريباً عندما كنت أتصفح مجلة عن طريق المصادفة، وإذا بصورتك تفـاجئني علـى نصف صفحة بأكملها، مرفقة بحوار صحافي بمناسبة صدور كتاب جديد لك"[1]. كما يشير إلـى الحدث الأخير وهو موت أخيه وعودته لدفنه "يكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء. كان أحدهم ذلك الذي حضرت لأشيعه بنفسي وأدفنه هنا"[2].

ما عدا هذين الحدثين لا نجد سوى إشارات إلى كلمات وحوارات، جـرت فـي أثنـاء علاقتهما، دون التعرض لبداية هذه العلاقة، ما يشوق القارئ لمعرفة المزيد.

ويعود في الفصل الثاني إلى بدايـة الحاضـر الروائـي، ولقائهمـا الأول فـي قاعـة المعرض[3]، ثم يأتي على وعدها له بالعودة للمعرض يوم الاثنين، حيث ينتظرها ولا تـأتي[4]، بل يأتي، بدلاً منها، عمها "سي الشريف" وصديقه "سي مصطفى" رفيقاه منذ حرب التحريـر[5]، وتجيء هي الثلاثاء، ليكون الفصل الثاني قد غطى ثلاثاً وثلاثين صفحة، صورت أحداث أربعة أيام، من الجمعة إلى أول الثلاثاء.

ويعلن في الفصل الثالث عن تكرار لقاءاتهما، حيث يسرع السرد، ويشير إلـى انتهـاء المعرض في 30 نيسان مع انتهاء عطلتها[6]، كما يشير إلى محاولته تعديل لوحة "حنين"، لكنه لا يفعل[7]. وتزوره "حياة" في بيته بعد لقاءات، في المقهى، دامت شهرين، ليقبلها، وتستعير بدورها ديواني شعر لـ "زياد"[8].

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص15.
(2) السابق، ص34.
(3) ينظر، السابق، ص51.
(4) ينظر، السابق، ص79.
(5) ينظر، السابق، ص80.
(6) السابق، ص130.
(7) ينظر، السابق، ص133.
(8) ينظر، السابق، ص 173، 174.

وينتهي الفصل الثالث بإعلان "حياة" عن نيتها في السفر إلى الجزائر بعد أسبوع، ليبـدأ الفصل الرابع بوصف "خالد" لشعوره بعد سفرها، وكأن البياض الفاصـل بـين الفصـلين هـو الأسبوع الذي استغرقه الاستعداد للسفر[1]. يرسم "خالد" خلال غيابها، الـذي اسـتمر شـهرين، إحدى عشرة لوحة[2]، ويأتي صديقه "زياد" بعد شهرين ونصف[3]، وتعود هي بعـده بأسـبوع، ليلتقي الثلاثة[4]، وتتحول عن حبها لـ "خالد" إلى حب "زياد"[5].

يسافر "خالد" إلى غرناطة مدة عشرة أيام[6]، وبعد عودته بيوم يسافر "زياد"، بعد مضي شهر على إقامته في باريس، لتفتر علاقة "خالد" بـ "حياة" "كان هاتفك يأتي مرة كل أسبوع، ثـم كل أسبوعين، ثم نادراً، قبل أن ينقطع تماماً"[7]، ثم يموت "زيـاد" فـي الاجتيـاح الإسـرائيلي لبيروت. بعد ثمانية أشهر من رحيله[8].

وفي الفصل الخامس، يعود "خالد" إلى قسـنطينة، في حزيران، الشهر الذي مات فيه "زياد"، بعد عشر سنوات من الغياب[9]، لحضور زفاف "حياة" لرجل غيره، بناء على دعوتها له، حيث يقيم أسبوعاً في بيت أخيه "حسان"[10]. ويعمل هنا على إبطاء السرد؛ إذ يستغرق وصـفه ليوم الزفاف وليلته ثمانياً وثلاثين صفحة[11]، تمتد إلى الفصل السادس، حيث يعلـن فـي هـذا الفصل مرور ست سنوات، يحذفها أولاً، ثم يلخصها في ثلاث صفحات[12]، كمـا يـأتي علـى

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 179.
(2) ينظر، السابق، ص190.
(3) ينظر، السابق، ص195.
(4) ينظر، السابق، ص198.
(5) ينظر، السابق، ص213.
(6) ينظر، السابق، ص214.
(7) السابق، ص225.
(8) ينظر، السابق، ص247 و 252.
(9) السابق، ص282.
(10) ينظر، السابق، ص332.
(11) ينظر، السابق، يمتد وصفه من (328-366).
(12) ينظر، السابق، ص(383-386).

الحدث الأخير وهو موت أخيه، الذي ذكره في الفصل الأول[1]، وعودته إلى قسنطينة، بعـد أن ترك لوحاته كلها لـ (كاترين) [2]، حاملاً معه ما سوده من صفحات هذه الرواية.

باستثناء الحدث الأخير، الذي يسرد في أول الرواية، ثم يعاد سرده في ترتيبه الزمنـي، يبدو الحاضر الروائي متسلسلاً وموزعاً على صفحات الرواية، بيد أن ما يقيمه الكاتب الضمني من علاقات مع زمني الكتابة والوقائع (الماضي)، يخلخل السرد؛ فيشكل كل حدث في الحاضـر حافزاً للذاكرة، يعود السارد من خلاله إلى الماضي، وحافزاً لتقديم استباقات وتعليقات، خطـرت في ذهنه بعد انتهاء القصة.

المفارقات السردية (اللازمنية)

لا ينفصل الماضي عن الحاضر في هذه الرواية، بل ينطلق منه ويعود إليه، كمـا فـي روايات تيار الوعي، حيث أصبح الماضي "جزءاً لا يتجزأ من الحاضر، ولا ينفصل عنه، فهـو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة أولاً على غيـر نظـام أو ترتيب ...، فلا تظهر الأحداث الماضية مركزة في كتلة نصية متكاملة لها خصائصـها الفنيـة، ولكن نراها انتشرت ونثرت على النص كله"[3].

فالحاضر الروائي الذي لا يتجاوز السبع سنوات، وفعلياً السنة والأربعة أشهر، من حياة البطل "خالد"، يستدعي حياته بأكملها – أي 58 سنة، بل يمتد إلى قصص أجداده وتـاريخ بنـاء جسور قسنطينة، ثم إلى تاريخ العرب في الأندلس، منذ قرون خلت، يدفع به السارد إلى الحاضر الروائي، لأهداف مختلفة.

سنحاول، بداية، تفصيل تشابك الأزمنة في الفصل الأول، تجليةً للحركة الزمنيـة فـي الرواية، ثم رصد أهم الاسترجاعات والاستباقات، نظراً لصعوبة حصرها؛ إذ تشكل جل النص، في محاولة للتعرف على الأحداث التي شكلت ديمومة نفسية، يعود السارد إليها مراراً.

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص388.

(2) ينظر، السابق، ص402.

(3) قاسم، سيزا: بناء الرواية، ص31، 32.

حركة الزمن في الفصل الأول

يؤكد السارد في بداية الرواية أنه أسير الماضي؛ يحيا فيه روحاً رغم انتمائه جسداً إلـى الحاضر، معللاً بذلك عودته المستمرة إلى ذلك الماضي "ها أنت ذا، تلهث خلفها لتلحق بماض لم تغادره في الواقع، وذاكرة تسكنها لأنها جسدك"[1]، فيبدأ سرده بإشارات مختلفـة إلـى الـزمن الكتابي[2]، ينتقل منه إلى زمن الوقائع " يستيقظ الماضي الليلة داخلي ... مربكاً يستدرجني إلـى دهاليز الذاكرة "[3]، فيعود إلى ما قبل ثلاثين سنة، يوم اشترك في الثورة[4]، ثم ينتقل إلى ماضٍ أبعد إلى يوم وفاة والدته، حيث صار يتيماً[5]، ليصل إلى "سي الطاهر" مؤكداً استذكاره له فـي الحاضر الكتابي[6]. وبعد تقديم موجز عنه، يعود إلى سجن (الكديا) حيث التقاه أول مرة، وكـان عمره 16 سنة[7]، ومن السجن يعود إلى سبب وجوده فيه، إلى أحداث 8 ماي 1945، ومنها إلى الحاضر الكتابي[8]، ثم يرتد إلى ماض أقرب، بعد عشر سنوات 1955، يـوم التحـق بـالثورة والتقى "سي الطاهر" في تجربة كفاحية[9]، ثم يصل بسرده إلـى قصـة جرحـه وإصـابته[10]، ووصية "سي الطاهر" له، بتسمية ابنته[11]، ليصل إلى أول مرة سمع فيها اسم المرأة، التي يبـدأ بقصته معها الحاضر الروائي[12]، ثم يأتي على رؤيته لصـورتها، بعـد فراقهمـا[13]، وكأنـه باسترجاع طفولتها ويتمها يبرر سبب تعلقها به في الحاضر "ربما كان هذا سر تعلقك بـي؛ أنـا

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص29.
(2) ينظر، السابق، ص7.
(3) السابق، ص 24.
(4) ينظر، السابق، ص25.
(5) ينظر، السابق، ص27.
(6) السابق، ص 28.
(7) ينظر، السابق، ص30.
(8) ينظر، السابق، ص31.
(9) ينظر، السابق، ص33.
(10) ينظر، السابق، ص34.
(11) ينظر، السابق، ص36.
(12) ينظر، السابق، ص36.
(13) ينظر، السابق، ص43.

الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمرك"[1]، حيث تسأل في هذا الحاضر عن أخبار والـدها[2]، فيأتي على قصة استشهاده، ثم يرتد إلى ما قبل ذلك، يوم كان يزوره، في بيته في تونس، ليسأله عن أخبار الجبهة[3].

يبين هذا العرض مدى تشابك الأزمنة، والانتقال من أحدها إلى الآخر، الأمر الذي تبنى على غراره بقية الفصول.

المفارقات الاسترجاعية

وينتظم الرواية ثلاثة منها، يتعلق الأول بطفولة "خالد" وشبابه، والثاني بذكريات الثـورة واشتراكه فيها، بهدف تقديم ماضي شخصه، الذي يتقاطع مع ماضي "حياة"، فيكون اسـترجاعاً بنائياً؛ إذ يترتب ما يحدث الآن على ما حدث سابقاً. ويتعلق الثالث بماضي أشـخاص، بهـدف تقديمهم للقارئ، لفهم أدوارهم في الحاضر الروائي.

أحداث الطفولة

يشكل استرجاع "خالد" لحياة أمه ووفاتها ديمومة نفسية؛ إذ يعود إلى هذه الأحداث مراراً لشدة أثرها في نفسه، فيعود في الفصل الثاني، لدى رؤيته لسوار "حياة" إلى سوار أمه الذي لـم تخلعه يوماً[4]، ويعود إلى ذكرى وفاتها وما فعلته النسوة بملابسها؛ لعله يستدل بأحداث الماضي على ما يجب فعله الآن بحقيبة "زياد" بعد وفاته[5]، وبعد عودته إلى قسنطينة، يستذكر نومه إلى

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص43.
(2) ينظر، السابق، ص44.
(3) ينظر السابق، ص46.
(4) ينظر، السابق، ص 53.
(5) ينظر، السابق، ص 251، 252.

جوارها[1]، كما يستحضر، أمام قبرها، وصاياها ونصائحها[2]، مؤكداً أنه لم يستطع تعويضـها بأية امرأة "كانت عطراً غير قابل للتكرار، لوحة غير قابلة للتقليد ولا للتزوير"[3].

ويعيده صيام "حياة" واهتمامها بشعائر الدين، في الفصل الرابع، إلى طفولته، حيث كـان يجلس على الحصير، ويردد آيات قرآنية لا يفهمها[4]، ويستذكر في الفصل الخامس، تعليق والده لشهادته المدرسية[5]، ولحظة وداعه لأخيه " حسان " ليلة ذهابه للجبهة[6]، كما يعود فـي هـذا الفصل إلى ماض أبعد، حيث قصة جده الذي انتحر[7] وقصة " صالح باي "، لدى رؤيته لمزار " سيدي الغراب "، كما يأتي على مراهقته والنساء اللاتي أحبهن[8].

ولشدة ألمه يوم عرس "حياة" وحاجته لمن يعلمه العذاب دون نزيف، يستذكر، في الفصل السادس، أولياء قسنطينة، وأباه الذي كان يدخل السفود إلى جسده دون ألم[9].

أحداث الثورة

يأتي "خالد" في الفصل الثاني، على " سي الطاهر "رفيق سلاحه، ووصيته لـه بتسـمية ابنته[10]، ويعيده إليه، في الفصل الخامس، عناد ابنه " ناصر " الذي رفـض حضـور زفـاف أخته[11] كما يسترجع زياراته الأخيرة لعائلة "حياة"، في تونس، بعد استشهاد والدها فـي العـام 1962.

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص299.
(2) ينظر، السابق، ص329.
(3) ينظر السابق، ص329.
(4) ينظر، السابق، ص240.
(5) ينظر، السابق، ص288.
(6) ينظر، السابق، ص289.
(7) السابق، ص293.
(8) ينظر، السابق، ص357.
(9) ينظر، السابق، ص361.
(10) ينظر، السابق، ص55، 56.
(11) ينظر، السابق، ص341.

وأمام وقوف "حياة" مقابل لوحته " حنين "، يعود إلى قصة رسمه لهذه اللوحة، بهـدف بيان الصلة بينهما[1]، كما يسترجع، في الفصل الثالث، قصة جرحه[2]، لإخبـار "حيـاة" بهـذا الجرح، بعد أن أتى عليه مراراً في مونولوج داخلي. ولدى قراءته لرسالة "زياد" التي يعلن فيها قدومه إليه، يسترجع في الفصل الرابع، الرسائل التي كان سجناء الثورة يبعثون بها إلى أهلهـم أيام حرب التحرير[3].

ويسترجع، في الفصل الخامس، بعد رؤيته لسجن (الكديا) إثر عودته لقسنطينة، يسترجع إعدام قادة الثورة، وهرب المناضل " مصطفى بن بولعيد " مع عشرة من رفاقه من هذا السجن، إضافة إلى استذكاره لرفيق سجنه " كاتب ياسين "[4].

تقديم الأشخاص

يعنى "خالد" بتقديم صديقه "زياد"؛ لـما لـه مـن دور فـي أحداث الحاضر، فيخبـر "حياة"، في الفصل الثالث، بقصة حبه لجزائرية وتركه لها، بعد أن اتفقا على الزواج، ليذهب إلى الجبهة في بيروت، كما يخبرها بما دار بينه وبين "زياد" في الجزائر وجعل "خالد " يتركها إلـى باريس[5]، ويعود إليه في الفصل الرابع، حيث رآه في باريس قبل خمس سنوات، ثم إلى مـاض أبعد يوم رآه في مكتبه في الجزائر[6]؛ ليقارن بين شكله في الماضي وشكله في الحاضر.

كما يقدم صديقته (كاترين)، إذ يسرد، في الفصل الثاني، علاقته بهـا[7]، ويعـود، فـي الفصل الثالث، ليخبر "حياة" بقصة اللوحة التي رسـمها لوجهها[8]، كما يسترجع، لدى زيـارة "حياة" لبيته، زيارة (كاترين) للبيت ذاته[1]، للمقارنة بينهما.

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 64.
(2) ينظر، السابق، ص111.
(3) ينظر، السابق، ص191.
(4) السابق، ص325.
(5) ينظر، السابق، ص147.
(6) ينظر، السابق، ص195.
(7) ينظر، السابق، ص72.
(8) ينظر، السابق، ص94، 95.

ويقدم "خالد" صديقه " روجيه نقاش " اليهودي، إذ أدى استذكاره لأقوال " نقاش " إلـى عدوله عن تغيير لوحته " حنين "[2]، كما يستذكر "خالد" مساعدة " النقاش " له، يـوم قـدم إلـى باريس[3].

الاستباقات

تلجأ "مستغانمي" للاستباق كإعلان، غالباً، لحدث وقع في الحاضر الروائي، تقدمه قبـل وقوعه تشويقاً للقارئ وإثارة لفضوله، كما تلجأ في أحيان قليلة، إلى استباقات تمهيديـة علـى سبيل التوقع أو التمني.

الاستباق الإعلاني

ويأتي، غالباً، في نهاية الفصول؛ إذ تنتهي الفصل باستباق تجيب عنه الفصول التالية له، وقد تجيب عنه الصفحة التالية مباشرة، ومن ذلك، إعلان "خالد" في نهاية الفصـل الأول، عـن مقدار ما في قصته مع "حياة" من خراب وحزن، وهو ما نخلص إليه بعد أن نفرغ من قـراءة الراوية " فلم يحدث لأدبنا التعيس هذا أن عرف قصة أروع منها ... ولا شهد خراباً أجمل "[4].

كما ينهي الفصل الثاني، بإعلانه عن إهداء الحب له أكثر القصص جنوناً، الأمر الـذي يبدأ بتوضيحه منذ بداية الفصل الثالث " كان الحب الذي تجاهلني كثيـراً قبل ذلك اليـوم.. قـد قرر أخيراً أن يهديني أكثر قصصه جنوناً "[5].

وفيما عدا نهايات الفصول، نعثر على الاستباق الإعلاني في أثنائها، ومن ذلك إعـلان "خالد" في بداية الفصل الأول بأن لقاءه بـ "حياة" أمر خارق للعادة، وهو ما تخبرنا به الروايـة فيما بعد[1].

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص157.
(2) ينظر، السابق، ص134.
(3) ينظر، السابق، ص134.
(4) السابق، ص49.
(5) السابق، ص81.

الاستباق التمهيدي

ومن ذلك ما يفعله "خالد"، في الفصل الأول، في ليلة أول (تشرين الثـاني)؛ إذ يسـوق توقعاته حول ما سيحدث غداً، ويستلهم ذلك مما يحدث عادة، في مراسم دفن الشهداء، ولا ندري أحدث ما توقع أم لم يحدث " لن يكون هناك من استعراض عسكري، ولا من استقبالات، ولا من تبادل تهاني رسمية. سيكتفون بتبادل التهم. ونكتفي بزيارة المقابر "[2].

ومن ذلك، توقعه، في الفصل الثاني، بعد أن وضع دائرة حول تـاريخ زيـارة "حيـاة" لمعرضه، بأن هذا التاريخ سيشكل منعطفاً في حياته، وهو ما حدث فعلاً[3].

بعد تفصيل تشابك الأزمنة، في الفصل الأول، وتناول بعض الاسترجاعات والاستباقات في بقية الفصول، ندرك كبر مسـاحة الاسترجاع، وسيطرة الماضـي قياسـاً إلـى الحاضـر، فالراوي مأزوم بالماضي، متشرنق في أحداثه، يؤسس في حديثه عنه، حيث الحرية والشـرف، كرهه للحاضر، حيث الخيانة والغدر والتنكر للمبادئ.

كما ينتقل "خالد"، دون صعوبة ودون إعلان، من الحاضر الروائي إلى زمن الوقـائع إلى زمن الكتابة، حتى لنجد الأزمنة الثلاثة في صفحة واحدة؛ إذ يشكل تخلخل الـزمن معـادلاً تقنياً لحياة "خالد" ونفسيته، التي هي مجموعة من النتوءات المؤلمة، يتغلغل فيها بؤر من الوجـع والضياع، فتتلاعب "مستغانمي" بالزمن من خلاله، فنجده، كما كتاب روايات تيـار الـوعي، " يداخل بين عدة أزمنة، ليخلق فضاء لعالم قصه وليحقق غايات فنية خاصة "[4].

أما عن الأحداث التي تشكل ديمومة نفسية لديه، ويعود إليها مراراً؛ حيـث " التـداعي مرتبط بعمق الحدث من الوجهة النفسية "[5]، فلعلها أحداث الثورة وما آلت إليه من جرح تسبب

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 18.

(2) السابق، ص24.

(3) ينظر، السابق، ص65، وظل ذلك ص 154،175،355.

(4) العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص75.

(5) المحادين، عبد الحميد: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 1999م، ص69.

له بعاهة أبدية، واقترانه بتسمية "حياة" ورسم لوحة " حنين "، وكذلك موت والدته، وشدة يتمـه بعدها.

فوضى الحواس

نميز، في هذه الرواية، بين الأزمنة الثلاثة التي وجدناها في "ذاكرة الجسد"، بيد أن زمن الحاضر الروائي هنا، مطابق لزمن الكتابة ومواكب له، كما تشير "حياة"، الكاتب الضمني، التي تسجل ليلاً أحداث يومها؛ إذ تبدأ الرواية بشرائها دفتراً، في أيلول، بداية العام الدراسي، وتنتهي بعد مرور سنة في الشهر نفسه، وقد امتلأ الدفتر بأحداثها.

ويمتد الحاضر، من خلال إشارات زمنية في الرواية، بين أيلول 1991، وأيلول 1992، ومن تلك الإشارات، تحديد "حياة" ليوم لقائها بـ " خالد المصـور " فـي حزيـران 1991[1]، وتأكيده هو على التقائه بها، بعد ثلاث سنوات من قراءة كتابها "ذاكرة الجسد"، إثر إصابته عـام 1988 " لن تصدقي لو قلت لك أنني منذ ثلاث سنوات كان هاجسي أن أتعرف عليـك بحجـة إجراء حوار للجريدة "[2]، ثم استقالة " الشاذلي "، التي تمت في نهاية الأحداث، فـي 11 ينـاير 1992[3]، واغتيال " بوضياف " في حزيران من العام ذاته.

الزمن الكتابي

تؤكد "حياة" أن الكتابة بطل رئيسي في روايتها "كنت أتحدى القتلة، شـاهرة التهمتـين اللتين جمعتهما: تهمة الأنوثة وتهمة الكتابة، تلك التي كانت تحدياً صامتاً في يدي ودفتراً مغلقـاً على قصة، الكتابة فيها هي البطل الرئيسي"[4]؛ إذ تبدأ الرواية بشراء دفتر يغريها بكتابة قصـة، تتحول إلى واقع تعيشه، وتعود ليلاً لتسجيله على هذا الدفتر، وتنهيها بامتلائه، وتركه على قبـر

---

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص155.
(2) السابق، ص294.
(3) ينظر، السابق، ص236.
(4) السابق، ص359.

"عبد الحق" الرجل الذي أحبت "وضعت ذلك الدفتر على قبر ومضيت"[1]، بعد بقائها عاماً كاملاً أسيرة الكتابة "كانت تسعدني فكرة التخلص من ذلك الدفتر، فقد أتعبني البقاء عامـاً علـى قيـد الكتابة"[2].

وبين أول الرواية وآخرها، لا ينفك الدفتر يلازمها مؤكدة كتابة كـل شـيء عليـه، فتسـتعين به، في الفصل الثاني، لتعرف أماكن لقاء بطلي قصتها[3]، كما تشـير إليه بعد موت "عم أحمد" "يوم بدأت هذا الدفتر ما كانت نيتي أن أفلسـف الأمور حولي. ولذا أكتشف اليوم، أن موت هذا الرجل أكبر مني، يتجاوز حدود فهمي، يتجـاوز منطقـي لأنـه حـدث خـارج دفتري"[4]. وتؤكد، في موقع آخر، أنها تكتب كل شيء عليه، حتى لو شغلت عنه قليلاً كما حدث لدى سفرها إلى العاصمة "عندما فتحت دفتري الأسود الذي أهملته بعض الشيء منذ قدومي، كي أسجل عليه أول فكرة توصلت إليها"[5].

كما تؤكد فتحها للدفتر بين الحين والآخر لتسجيل ما يحدث "فتحته حيث توقف بي الحب وتوقف بي الحد، منذ أربعة أشعر، عند قبلة ..."[6].

وتستعين بالكتابة لملء فراغها بعد فراقها لـ "خالد"[7]، وتؤكد في موضع آخر مواصلتها للكتابة وكأنها تعيش الحدث لتكتبه "الأغرب أنني لم أبك، فقد كنت لحظتهـا أواصـل الكتابـة، وأبحث عن الكلمات المناسبة لأصف هذا الموعد العجيب"[8]. فهي تعيش الحاضر وتكتبـه، دون فارق زمني بينهما، بل يواكب أحدهما الآخر.

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص369.
(2) السابق، ص371.
(3) ينظر، السابق، ص62.
(4) السابق، ص118.
(5) السابق، ص145.
(6) السابق، ص244.
(7) ينظر، السابق، ص335.
(8) السابق، ص362.

الحاضر الروائي

يسيطر الزمن الكتابي على الفصل الأول، ولا يبدأ الحاضر إلا في الفصل الثاني، حيث تذهب "حياة" إلى السينما في الموعد الذي حدده البطل للبطلة في القصة التي كتبتهـا، بعـد أن بحثت عن اسمه في جرائد زوجها.

وهناك يسقط قرطها، وأمام عطر رجل وبضع كلمات، هـي ذاتهـا التـي وردت فـي قصتها، تظن أنه البطل[1]، لتذهب في صباح اليوم التالي إلى المقهى المذكور في القصة، وترى اثنين، يتقدم أحدهما منها، فتقع في حبه، وتذهب معه إلى مقهى " سيدة السلام "، لتفاجـأ هنـاك بمعرفته كل شيء عنها[2]، ثم يقتل السائق " عم أحمد " في أثناء وقوفه على الجسر مع "حيـاة"، ظناً من القتلة أنه زوجها[3].

تسافر، في الفصل الثالث، إلى العاصمة، فتلتقي بالبطل هناك[4]، وتزوره في بيته، رغم اضطراب الأحوال السياسية، وتعمل هنا على إبطاء السرد؛ إذ تسرد أحداث ساعتين في عشرين صفحة[5]، ثم تعود إلى قسنطينة قبل العيد بيوم[6].

تشير في الفصل الرابع، إلى عودة "بوضياف" إلى الجزائر بعد نفيه مـدة 28 سـنة[7]، ورؤيتها لصورة "خالد" في جريدة في مكتب زوجها بعد ذلك بثلاثة أسابيع، واتصالها به[8].

تسـافر، في الفصل الخامس، مع والدتها إلى العاصمة، بعد أربعة أشـــهر مـن الزيارة الأولى[9]، لتزور "خالد" في بيته مرة أخرى، مشــــيرة إلـى مضـي ســـــتة

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص53، 54.
(2) ينظر، السابق، ص91.
(3) ينظر، السابق، ص109.
(4) ينظر، السابق، ص154.
(5) ينظر، السابق، ص(168-188).
(3) ينظر، السابق، ص196.
(7) ينظر، السابق، ص239.
(8) ينظر، السابق، ص250.
(9) ينظر، السابق، ص253.

أشـ ـهر على علاقتهما "فأنا لا أريد أن أصدق أن ذلك الرجل الذي ما انفك منذ سـتة أشـهر يقلب حياتي رأساً على عقب، هو خالد بن طوبال"[1]، حيث يخبرها بحقيقة عمله ومـن يكـون، وسبب تعرفه عليها[2].

تكتشف أنه لم يشاهد فيلم "حلقة الشعراء" الذي بدأت به الرواية، وأن من كان هناك هـو صديقه "عبد الحق"[3]، البطل الرئيس الذي أحبت[4].

وبعد مضي أربعة أشهر على اغتيال "بوضياف" وفراقها "لخالد"[5]، تقرر الذهـاب إلى المقهى لرؤية أحدهما، فتفاجأ بموت "عبد الحق"[6]. تأخذ علبة سـ ـ ـجائر، ودفترهـا الأسـود لتشيعه كامرأة غريبة[7]، لتضع الدفتر على قبره وتمضي.

وتلخص "حياة" هذه الأحداث في فقرة واحدة، بعد موت "عبد الحق" "تلك المرأة التي كان لها في حياته دائماً، ذلك الحضور السري النكرة، كيف له أن يدري ماذا فعل بها موته هي التي عاشت في بيته، ونامت في سريره مع صديقه، وتحدثت مع رجل غيره على هاتفـه، وطالعـت دون علمه، كتاباً كان يحمل هواجسه، واستعملت عطراً كان له، وتقاسمت معه في عتمة قاعـة سينما، اشتعالاً مباغتاً للرغبة، ولحظة بكاء. وتبادلت معه على بعد طاولة في مقهـى، ذبـذبات حديث لا يقال إلا صمتاً!"[8].

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص(257-272).
(2) ينظر، السابق، ص272.
(3) ينظر، السابق، ص304.
(4) ينظر، السابق، ص238.
(5) ينظر، السابق، ص337.
(6) ينظر، السابق، ص344.
(7) ينظر، السابق، ص363.
(8) ينظر، السابق، ص352

لعل الإيقاع الزمني للأحداث، هو ما يميز البنية الزمنية في هذه الرواية؛ إذ تبدأ وتنتهي بالحدث ذاته، فكما بدأت بذهاب "حياة" إلى المكتبة وشرائها دفتراً في بداية العام الدراسي، تنتهي بذلك "كما منذ سـنة، ها هو يتوقف قليلاً، يتجه نحوي .. يضع حمولته من الدفاتر الجديدة..."[1] و"تذكرت وأنا أرى الأطفال يركضون بحقائبهم متوجهين إلى المدارس أن آخر مرة ذهبت فيهـا إلى هذا المحل كانت منذ سنة تماماً، لأشتري الأشياء نفسها"[2].

ومن ذلك الإيقاع رؤيتها لـ "عبد الحق" وتأملها له مرتين، فـي المكـان نفسـه، حبـاً لشخصه في أول الرواية، وتفجعاً أمام صورته في آخرها "فأنا لم أنس هذه الملامح التي قضيت وقتاً طويلاً ذات يوم في تأملها، بإعجاب سري في هذا المكان نفسه"[3].

ومن ذلك ارتداؤها للثوب الأسود يوم ذهبت إلى المقبرة لتشيعه، وكانت قد ارتدته فـي أول الرواية، حيث رآها فيه لأول مرة، في السينما، "تجملت، وضعت عطر ذلك الرجل نفسـه، الذي بدأت به هذه القصة، وارتديت ذلك الفستان الأسود نفسه"[4].

الفترات اللازمنية (الاسترجاعات)

ينفتح الحاضر على الماضي ويكون إطاراً له، كما في "ذاكرة الجسد"، فترتد "حياة" مـن اللحظة الحاضرة إلى أحداث تلك الرواية، كما ترتد إلى ماضٍ أبعد، يتعلق بطفولتهـا وتـاريخ وطنها.

أحداث "ذاكرة الجسد"

ويعود مداها إلى ما قبل عشـر سـنوات 1988، إذ تسـترجع "حياة" حديثها مـع "زياد"[5]، وزواجها[1]، كما تستذكر "خالد" الرسام، لدى إخبار "خالد" المصور لها بأنه رسام، كما

---

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص375.
(2) السابق، ص374.
(3) السابق، ص345.
(4) السابق، ص357.
(5) ينظر، السابق، ص93.

يعود بها حب عم " أحمد" للجسور إلى حب "خالد" الرسام لها[2]، الذي تعود إلى عطب ذراعـه لدى اكتشافها عدم استعمال المصور ليده اليسرى[3].

ويذكرها "خالد" المصور، لدى اسـ ـتعارتها كتاب (هنري ميشو) باستعارتها لـ ديواني زياد في "ذاكرة الجسد"[4]، كما تسـ ـتعيد الحدث الأخير في تلك الرواية وهـ و عـ ودة "خالـ د" الرسـ ـام" بمخطوط روايـ تـ ـه، لتكـ رار الأمر معهـ ا، وعودتها بمخطوط روايتهـ ا[5].

أحداث التاريخ

ومن ذلك عودة "حياة" إلى احتلال فرنسا للجزائر، لدى رؤيتها لشاطئ "سيدي فـ ـ رج" الذي دخلـ ت منه قواتها في 5 (يوليو) 1830[6]، ثم تتقدم إلى تاريخ الاسـ ـ ـتقلال فـ ـي 5 (يوليو) 1960[7].

كما يذكرها استيلاء أصحاب السلطة على البيوت التي على الشاطئ بالاحتلال الذي كان يحجزها له[8]، وتسترجع تاريخ "عبد القادر" وتأسيسه لأول دولة جزائرية أذهلت فرنسـ ا، لـ دى رؤيتها لتمثاله[9].

---

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص37.
(2) ينظر، السابق، ص107.
(3) ينظر، السابق، ص269.
(4) السابق، ص187.
(5) ينظر، السابق، ص365.
(6) ينظر، السابق، ص143.
(7) ينظر، السابق، ص 143.
(8) ينظر، السابق، ص141.
(9) ينظر، السابق، ص169.

وتعـود إلى مـا فعلته "جميلة بوحيرد" قبل أربعيـن سـنة، لـدى مرورها بمقهى "الميلك"[1]، وتسترجع ماضي "بوضياف" وتاريخه النضالي، وما فعلته فرنسا به، ثم مـا فعلـه الوطن به [2]، بهدف تقديمه للقارئ إثر عودته إلى الحكم[3].

أحداث الطفولة

تسـترجع "حياة" علاقة أمها بوالدها، ثم اسـتشهاده، وهو الحدث الذي عادت إليه في "ذاكرة الجسد"[4]، كما تسترجع سنوات زواجها الخمس بإيجاز، وعدم زيارة "ناصر" لها إلا مرة في العام[5]. وتعود، لدى قراءتها لتعليق "عبد الحق" على الأسماء في كتاب (هنري ميشـو) [6]، تعود إلى تسمية والدها لأخيها "ناصر"، حباً للقائد "جمال عبد الناصـر"، وإلـى أيـام طفولتـه وطفولتها لتصل إلى مقتل والـدها فـي العـام 1960، كمـا تـأتي علـى ذكـر الانتفاضـة الفلسطينية1987، وعلى عثورها على صورة لوالدها "وعبد الناصر"، قبـل الانتفاضـة بعـام وتعود، لدى اقتطاعها لصورة "عبد الحق" من الجريدة، وإلصاقها على دفترها، تعود إلـى مـا فعلته وهي طفلة، حيث اقتطعت صورة والدها، وعمرها خمس سنوات"[7].

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص171،حيث جاءت"جميلة" إلى هذا المقهى متنكرة بثياب أوروبية،ثم غادرتـه تاركة حقيبة يدها الملأى بالمتفجرات.

(2) ينظر، السابق، ص337، 368، حيث طاردت فرنسا "بوضياف" فوق أرضه، ولم تستطع القبض عليه ورفاقه، فلجأت إلى خطف طائرتهم في العام 1956، ثم اقتادته ورفاقه الأربعة " أحمد بن بلله وآيات أحمد ومحمد حيدر، ورابح بطاط " إلى المعتقل، ولما استقلت الجزائر وحرر الخمسة، أرسل " بن بلله "، بعد أن صار رئيساً، أرسل من يقـبض علـى رفيق نضاله " بوضياف " وسجنه في معتقلات جزائرية. وبعد ثلاثين سنة جاؤوا به ليتـولى الحكـم فـي الجزائـر، ليستعيدوا ثقة الشعب بهم.

(3) ينظر، السابق، ص240.

(4) ينظر، السابق، ص101، 102.

(5) ينظر، السابق، ص125.

(6) ينظر، السابق، ص224.

(7) ينظر، السابق، ص 304.

الاستباقات

كما في "ذاكرة الجسد"، تختتم "مستغانمي" فصولها، غالباً، باستباق يشي بما سيحدث في الفصل التالي، ومن ذلك إعلانها في نهاية الفصل الأول بأن الكتابة تزج بها في قصة ستصبح قصتها، وهو ما حدث فعلاً[1]. كما تنهي الفصل الثاني باستباق إعلاني يشي بما ستلاقيه في العاصمة من سعادة، وهو ما توضحه في الفصل الثالث " كانت تلك أجمل فكرة خطرت في ذهنه منذ زمن بعيد، وهدية القدر التي .. لم أتوقعها "[2].

كما تذكر، على سبيل التوقع والحدس، توقعها بمفاجأة ما لحظه دخولها المقهى بحثاً عن "عبد الحق"، وتفاجأت، فعلاً، بموته "إنها حتماً حاستي الكتابية، السادسة، تلك التي لا تخطئ والتي تعدني اليوم بمفاجأة ما"[3].

وهكذا يستحوذ الحاضر الروائي على المساحة الأكبر من السرد، في هذه الرواية، على الرغم من كونها لا تخلو من ارتداد إلى الماضي، وإشارة مستمرة إلى الدفتر والكتابة عليه، الأمر الذي أدى إلى تشابك السرد، وتداخل الأزمنة. وربما تعود غلبة الحاضر إلى سيطرته على نفسية "حياة"، وانتمائها له؛ حيث هي مأخوذة بحب "خالد" المصور.

عابر سرير

يتشابه البناء الزمني في هذه الرواية مع نظيره في "ذاكرة الجسد"، حيث تتشابك الأزمنة الثلاثة، مشكلة بناء زمنياً، كذاك الذي هناك؛ إذ يستدعي الزمن الكتابي الحاضر الروائي، الذي يستدعي بدوره فترات زمنية سابقة عليه.

بيد أن الحاضر الروائي هنا لا يتجاوز الأشهر الثلاثة، شهراً قبل سفر البطل "خالد" المصور إلى باريس، وشهرين قضاهما هناك، كما يبدأ هذا الحاضر، في الفصل الأول، من

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص390.
(2) السابق، ص136.
(3) مستغانمي، عابر سرير، ص 343.

الحدث قبل الأخير، تقريباً، حيث يستدرج "خالد" المصور "حياة"، بعد عامين من الغياب، إلـى بيت "زيان" لترقص له، مرتدية ثوباً أسود كان قد ابتاعه لها من أموال الجـائزة التـي حصـل عليها[1].

الحدث الذي يعاد ذكره في تسلسل الأحداث[2]، ليبدأ، في الفصل الثاني، كما في ذاكـرة الجسد، السرد من أوله، حيث حصوله على جائزة لأحسن صورة[3]، وقراره بالذهاب إلى القرية ليمنح الطفل، صاحب الصورة، نصفها ويتكفل به طوال حياته، لكنه لا يجده[4].

ثم يسافر "خالد" المصور إلى باريس، ويتعرف علـى "زيـان" ويكتشـف أنـه "خالـد" الرسـام، بطل "ذاكرة الجسد"، الذي يعاني السرطان في المستشفى[5]، فيقيم في بيته، ويضـاجع (فرانسوار/كاترين)[6] في "ذاكرة الجسد"، ثم يستدرج "حياة" إلى بيت "زيان"، ويراقب ردة فعلها تجاه بيت زارته[7]، وترقص له في اللحظة التي يحتضر فيها "زيان" ويموت[8]، ليعـود "خالـد" المصور بجثته إلى قسنطينة[9]، بعد أن باع لوحة " حنين " واشترى بثمنها تذكرة لهذه الجثة[10].

ونظراً لضيق الحاضر الروائي، يزداد الارتداد إلى الماضي، فتسـيطر الاسـترجاعات على نفسية البطل، ويكون كل حدث حاضر حافزاً لأحداث عدة ماضيه، تستحضـرها الـذاكرة؛ فيسترجع "خالد" المصور بعض أحداث " "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس"[11]، ويعـود إلـى

(1) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص9.
(2) ينظر، السابق، ص209.
(3) ينظر، السابق، ص27.
(4) ينظر، السابق، ص37.
(5) ينظر، السابق، ص63.
(6) ينظر، السابق، ص87.
(7) ينظر، السابق، ص207
(8) ينظر، السابق، ص215.
(9) ينظر، السابق، ص293.
(10) ينظر، السابق، ص255.
(11) ينظر، السابق، ص 96، 212، 234، 236.

ذكريات طفولته وشبابه[1]، وإلى أيام الثورة، التي يعود إليها، أيضاً، "خالد" الرسام من خـلال حوارهما معاً[2].

أما الزمن الكتابي في هذه الرواية، فهو زمن داخلي يمتد على صفحاتها؛ إذ يعلن "خالد" المصور، الكاتب الضمني لها، عن نهوضة بمهمة الكتابة، ويشير إليها مـراراً فـي الفصـول الأربعة الأولى، وكأنه يقنع نفسه بجدواها؛ ذاك أنه عندما يستغرق في الكتابة يكف عن الإشارة إليها.

ويستخدم الوحدة الزمنية المستخدمة في "ذاكرة الجسد" اليوم، بيد أنه يؤكد امتـداد هـذا الزمن لعدة أيام لا تاريخ لها " ساعته أمامي على الطاولة التي أكتب عليها، وأنا منذ أيام منهمك في مقايضة عمري بها. أهديه عمراً افتراضياً، وقتاً إضافياً يكفي لكتابة كتاب "[3] فـلا نعـرف تاريخ ذلك اليوم، ولا مقدار ما أحتاج من أيام للكتابة.

البنية الزمنية عند "يوسف العيلة"

يتلاعب "العيلة" في البنية الزمنية لرواياته، كما "مستغانمي"، فيأتي على ما أتت عليه من تشابك أزمنة يؤدي إلى تخلخل السرد، وتكسير خطية الزمن، مستخدماً تقنيات عـدة كـالترهين والتقطيع والتضمين، الذي يكثر وروده في "زمن المرايا"، وغير ذلك من تقنيات زمنية سـنأتي على بعضها؛ بحثاً عن نقاط الالتقاء بينهما.

غزل الذاكرة

يداخل "العيلة"، فـي هذه الرواية، بين زمن الكتابة الذي يجعله زمناً داخلياً، كما فعلـت "مستغانمي"، وبين زمني الوقائع (الماضي) والحاضر الروائي، لينتج البنية الزمنية التـي هـي جزء من تقنيات السرد عنده؛ إذ يعلن السارد "نبيل" عن شروعه بكتابة روايـة يسـترجع مـن

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص30، 43، 44، 69، 172.

(2) ينظر، السابق، ص287،254،167،162،95.

(3) ينظر، السابق، ص25.

خلالها، في سرد بعدي، ما حدث معه، مبيناً دوافعه، كما فعل "خالد"، وينتقل من زمن الكتابة إلى الحاضر الروائي، ممثلاً بقصة حب بينه وبين "عايدة"، الذي يشكل بدوره حافزاً لاستدعاء الماضي في استرجاعات تطال طفولته وطفولتها، بل تمتد، كما هناك، إلى مراحل سابقة لوجودهما.

ويشير "نبيل" إلى كثرة عودته للماضي "هل يكون تكسر أمواج الزمن البداية الحقيقية التي ترهص دافعية السفر إلى المنابع الأولى لأمواج الماضي"[1] مؤكداً تخلخل السرد لديه "ما أتعسني من راو يسرد رواية خيوطها كبيت العنكبوت، يخفق أحياناً في الربط المباشر بين أجزائها المتباعدة"[2].

الزمن الكتابي

يبدأ "العيلة" روايته وينهيها بالإشارة إلى فعل الكتابة من خلال "نبيل"، الكاتب الضمني، حيث يؤكد هذا بدأه بالكتابة بعد انتهاء القصة، كما هناك، مع فارق المسافة الزمنية بين الحاضر الروائي وزمن الكتابة، فهي هنا عشرون عاماً[3]. ويشير "نبيل" إلى المدة الزمنية بين الحاضر الروائي وزمن الكتابة، وهي ثلاث سنوات، الأمر الذي لم يفعله "خالد" الكاتب الضمني، في "ذاكرة الجسد".

وينهي "نبيل" الرواية بوضعه ما كتب في حقيبة يسافر بها صوب فرن الخطاب، ليتردد في رميها فيه أم إبقائها معه[4].

وبين البداية والنهاية تكثر الإشارة إلى الزمن الكتابي، ومن ذلك تأكيد "نبيل"، في الفصل الأول، على حضور ذاكرته وعدم نسيانه ما حدث[5]، الأمر يؤكده، في الفصل الثالث، تبريراً لما

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص95.
(2) السابق، ص164.
(3) ينظر، السابق، ص7.
(4) ينظر، السابق، ص167.
(5) السابق، ص11.

يذكر من تفاصيل شعوره أيام الحدث "أتذكر جيداً أنني عدت إلى بيتي في جوار الأسوار مثخناً بالجراح على فراقك المنتظر"[1].

ويـعـود، في الفصل الثاني، إلى الحاضر الكتابي بعد الحـديث عـن مـوت عـم "مصطفى" وحزن زوجته عليه، ليؤكد أن هذا الحدث هو الأقسـى[2]، ويؤكد، في الفصل الثالث، أنه لا يكتب أحداث الحاضر الروائي فقط، بل يكتب تاريخ وطنه عبر عقـود خلـت[3]، كـما يبوح، في الفصل الخامس، باعترافات في زمن الكتابة. لم يخبر عنها في الحاضر "أعترف لـك بعد طول صمت أنني سكت وأحمد يخطب أمامي بحماس الأخ الكبير إلى شقيقه الصغير"[4].

ويطرح، في الفصل السـابع، تساؤلاته الآن على ذاك الذي جرى في الحاضر الروائي "أسئلة كثيرة كنت أطرحها وتساؤلات أكثر تأخذ الآن بخناق نفسي كلما اكتشفت عمـق العلاقـة بينكم"[5].

وكما أوضح "خالد" هدفه من كتابة روايته، يفعل "نبيل" مؤكداً أن البحـث عـن حقيقـة القلادة، والحفاظ على الوطن هو ما يرمي إليه "هل أزعم أنني ما زلت أحث الخطى فـي كـل الاتجاهات بقلمي تارة وبخيالي تارة أخرى حتى أمتلك حقيقة القلادة العسملية"[6].

وبينما استخدم "خالد" " اليوم " وحدة زمنية للزمن الكتابي، يستخدم "نبيـل" الآن "وحـدة لهذا الزمن" ما كان يشغل البال سجلته في كتاب، الآن أفطن بشيء من الخجل أننـي أصـبحت "جداً "وأن أحفادي سيقرأون ذات يوم أني كنت متيماً بامرأة على هيئة وطن"[7].

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص87.
(2) ينظر، السابق، ص32.
(3) ينظر، السابق، ص56.
(4) السابق، ص120.
(5) السابق، ص158.
(6) السابق، ص43.
(7) السابق، ص25.

الحاضر الروائي

ويتمثل، في هذه الرواية، بلقاء "نبيل" بـ "عايدة" في المحطة المركزيـة، حيـث كانـا زميلين في الجامعة العبرية، وما نشأ بينهما من علاقة حـب أفضـت إلـى طلاقـه لزوجتـه، واغتصابها هي من (ديفيد) وإنجابها لولدها "جاد"، ثم خطبتها للعقيد "عوني" الذي هو من سـلالة العملاء، وبين لقائه الأول بها والأخير يمتد هذا الزمن.

وإذا كانت معظم أحداث الحاضر الروائي، في "ذاكرة الجسد"، تجري في سنة وأربعـة أشهر مع انقطاع دام ست سنوات، فإن زمن الحاضر الروائي هنا يقترب من ذاك، ويكاد يغطي سبع سنوات أيضاً؛ إذ تجري معظم الأحداث في السنة الأولى، حيث تبدأ علاقة "نبيل" بـ "عايدة" في بداية العام الدراسي "أذكر زغللة تفاصيل رحلاتي الأولى من بـاب الزاهـرة إلـى مبـاني الجامعة عين كارم"[1]، وتستمر إلى عطلة نصف السنة[2]، ثم يغيب عنها أربعة أشـهر، الفتـرة التي اغتصبت فيها وحملت بـ "جاد" الذي تنجبه في بداية العام الدراسي الجديد بعد سبعة أشهر من الحمل "وضعته بعد سبعة شهور من الحمل"[3].

ويحذف عاماً كاملاً، لا يحدث فيه شيء سوى ارتفاع عدد مواليد مدينة السلام مـن 82 طفلاً، إلى 91[4]، ثم يفترق عنها خمس سنوات، كما افترق "خالد" عن "حياة"، "اعتكفت خمسـة أعوام في بلدتي، بعيداً عن أخبارك وأخبار خطيبك عوني"[5]، ليعاوده الحنين والشـوق إليهـا، فيقرر زيارتها ويتأكد أنها على حالها معلقة " فوجدت نفسي الملتاعة من جديد تغذ الخطى الوئيدة صوبك، أسأل الوجوه التي عرفتني وعرفتك عن أخبارك. أكدوا جميعاً أنك ما زلـت مخطوبـة له"[6].

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص76.
(2) ينظر، السابق، ص100.
(3) السابق، ص151 وينظر، ص150.
(4) ينظر، السابق، ص151.
(5) السابق، ص165.
(6) السابق، ص165.

وعن توزيع الأحداث على الفصول، ففيما عدا صداقة "نبيل" للعم "أبو مصطفى"، فـي الفصل الأول، لا نجد سوى إشارات إلى اللقاء الأخير بـ "عايدة"، حيث جاءت تقنعه بخطبتهـا لـ "رباح"[(1)]، وإشارات إلى لقاءات أخرى منها، لقاؤهما يوم عرفت بزواجه، وحـديثهما عـن زوجته وفلسفة الحب[(2)]، كما يشير إلى اللقاء الأول في المحطة المركزية[(3)].

ويكمل، فـي الفصل الثاني، الحديث عـن هـذه الصداقـة، التي امتدت إلى عائلة عم "مصطفى" بعد وفاته[(4)]، ودعوة "مصطفى" له لحضور حفل زفافه[(5)] ورؤيته "لعايدة" على شريط الفيديو ترتدي القلادة التي تخجل "أم مصطفى" أن تخبره بقصتها، الأمـر الـذي يفعلـه ابنهـا "مصطفى"، ما جعل "نبيل" يقصد جده لوالدته للاستفسار عن العملاء سارقي القلادة "أجدني أغذ الخطى نحو جدي لوالدتي لطرح أسئلة عله يجيبها"[(6)]، ويخبره هذا بالقصة[(7)].

ويسـتمر الحاضر مكسراً، في الفصل الثالث، ولا نعثر إلا على إشـــارات للقاءات "نبيل" و "عايدة" وزياراتهما لبعض الأماكن، منها مغارة سليمان في الجامعة العبرية[(8)]. إضـافة إلى بث آراء لهما حول قضايا مختلفة.

فبينما يتسلسل "خالد" في سرد الحاضر الروائي بدءاً من الفصل الثاني، لا يفعل "نبيـل" ذلك إلا في الفصل الرابع، حيث يعود إلى رحلاته الأولى للجامعة، ورؤيته "لعايدة" في البـاص، مؤكداً أنه كان يبحث عنها مسبقاً[(9)]، وعودتها لتجلس إلى جواره في ساحة الجامعة[(10)]، ثم يؤكد

---

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص7.
(2) ينظر، السابق. ص10.
(3) ينظر، السابق. ص13.
(4) ينظر، السابق. ص 27.
(5) ينظر، السابق. ص33.
(6) السابق. ص38.
(7) ينظر، السابق، ص40، 42.
(8) ينظر، السابق، ص47.
(9) السابق، ص76.
(10) ينظر، السابق، ص79.

تكرار لقاءاتهما كل أربعاء في الجامعة(1)، يقرر بعد الأربعاء الأولى، تسجيل براءة تأصيل في المحكمة الشرعية المقدسية للقلادة، ويشير إلى أن الفكرة ساكنته بعد صلاة الفجر من يوم الجمعة ليلة النصف من شـعبان 1398هـ، ويصطحب القلادة، بعد تأصيلها، إلى الجامعة ليريها لـ "عايدة"(2).

وعكس "خالد" لا يحدد "نبيل" تاريخاً للأيام ويكتفي بالإشارة إلى أربعاء تالية أو لاحقـة، أو أربعاء أخرى، حيث لا يجد "عايدة" في أربعاء أخـرى، فيمـرض ويرتحـل بروحـه إلـى الماضي(3).

يعلـن، في الفصل الخامس، اسـتمرار غيابها ثلاثة أسـابيع، تسـافر خلالهـا، في إجازة نصف السـنة، إلى أمريكا(4)، لتخبره بعـد عودتهـا بمـا حـدث معهـا هنـاك، وشـرائها لهدية السيف والقلادة(5)، وما حدث في أثناء عودتها، حيث لقاؤها باليابانيـة التـي عرضت عليها أن تعمل عارضة أزياء(6)، وما فعلته المجندة الإسرائيلية، ومـا فعلـه ضـابط المخابرات معها(7).

يزورها "نبيل" في مكتبها، فيحاول "نظام" رئيس عملها أن يقنعه بتركها، ويكون هذا قـد أخبر "عايدة" بزواج "نبيل"(8) الأمر الذي يؤدي إلى اختلافهما، حيث يتجاهل كل منهما الآخر ما يؤدي إلى مرض "نبيل" ولجوئه للسكر(9).

---

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص84.
(2) ينظر، السابق، ص85.
(3) ينظر، السابق، ص90.
(4) ينظر، السابق، ص100.
(5) ينظر، السابق، ص103.
(6) ينظر، السابق، ص105.
(7) ينظر، السابق، ص109.
(8) السابق، ص116.
(9) ينظر، السابق. ص117.

يعلن "نبيل" في الفصل السادس، ونظراً لخلافه مع "عايدة"، يعلـن افتراقهمـا أربعـة أشهر[1]، ويستذكر، في هذا الفصل، زيارته و "عايدة" للختيار العسملي[2].

يلتقيان بعد أربعة أشهر، لتشرح له ما حدث خلالها من اغتصاب (ديفيد) لها وحملها بـ "جاد"[3]، وتحمله مسؤولية ما حدث لأنه تخلى عنها[4].

تكمل "عايدة" في الفصل السابع، حديث الاغتصاب، وكأن نهاية فصل وبدايـة آخـر لا تشكل حذفاً زمنياً بل تواصلاً، الأمر الذي نجده كثيراً عند "مستغانمي".

يقرر "نبيل" بعد الذي سمعه من "عايدة"، زيارة بلدته، فترى زوجته هدية "عايدة" وتبـدأ مشاكله معها " انقلبت حياتي جحيماً .. أمضيت شهوراً عديدة أفكر في الأمر "[5]. فيطلقها بعـد عشر سنوات من الزواج[6]. يولد "جاد" بعد انتهاء الإجازة، ويضعه "نبيل" وصديقه " أحمد " و " أم العبد " في مدينة السلام، حيث يحمل رقم (82)[7].

في الفصل الثامن، يزور "نبيل" "عنايات" مديرة المدرسة، ليطمئن على "جـاد" فتخبـره بتقدم عوني لخطبة "عايدة"[8]، وينقطع "نبيل" عن زيارة "عايدة" خمس سنوات، ثم يشـتاق إليهـا ويذهب لزيارتها فيجدها على حالها، مخطوبة لـ "عوني"[9]، فيعلن فشله في الدفاع عنها، وتركه زمام الدفاع لـ "نبيل" آخر، يأتي بعد عقدين من الزمن[10].

---

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص120.
(2) ينظر، السابق. ص132.
(3) ينظر، السابق. ص137.
(4) ينظر، السابق، ص141.
(5) السابق، ص147.
(6) ينظر، السابق، ص148.
(7) ينظر، السابق، ص151.
(8) ينظر، السابق، ص163.
(9) ينظر، السابق. ص166.
(10) ينظر، السابق. ص167.

ويستخدم "العيلة" ما استخدمته "مستغانمي" في، "فوضى الحواس" مـن إيقـاع زمنـي للأحداث؛ إذ تبدأ الرواية بجلوس "نبيل" في كافيتريا الشروق "هـا أنـا ذا أجلـس .. الكفيتريـا بعبقريتها وعبقها شهدت ذات مرة لقاءنا العاصف"[(1)]، وتنتهي بالحدث ذاته، حيث يجلس " نبيل" في الكفيتريا ذاتها "أجلس الآن بانتظارك في ذات الكافيتريا، وضعوا في المدة الأخيرة زجاجـاً يغطي كل واجهتها الشرقية"[(2)]، وكأنه كان يقرأ علينا ما كتب أو يتصفح معنا روايته.

حركة الزمن في الفصل الأول

تحتل الاسترجاعات، الممتدة على طول صفحات الرواية، المساحة الأكبر من السـرد، وتتشابك مع الحاضر الروائي، والزمن الكتابي. سنأتي على هذا التشابك، تفصيلاً، في الفصـل الأول من الرواية، ثم نذكر أهم الاسترجاعات في بقية الفصول.

يبدأ "نبيل" الفصل الأول بزمن الكتابة، ويعود من خلال هـذا الـزمن إلـى الحاضـر الروائي، متمثلاً بلقائه الأخير بـ "عايدة" في كافيتيريا الشروق، ومن الحاضر المسترجع يعـود كل من "نبيل" و "عايدة" إلى ماض سابق عليه، حيث تسترجع هي حياة والديها وزواجهمـا[(3)]، كما يسترجع هو، في ذلك اللقاء، سبب رغبته في التعرف عليها يوم التقاها أول مرة، ثم يعـود إلى زمن الكتابة مؤكداً استمرار حبه لها، على الرغم من مرور عشرين عاماً على فراقهمـا[(4)]. ويتنبأ "نبيل"، تمزيق زوجته لهذه الرواية. ويعود فور ذكر زوجته إلى الحاضر، إلى لقاء آخـر مع "عايدة" تسأله فيه عن زوجته[(5)]. ثم يشير إلى لقاءات عديدة بينهما، دون تسلسل زمني، يعود بعدها للزمن الكتابي مؤكداً حضور ذاكرته[(6)]، يرتد بعد ذلك إلى لقائه الأول بـ "عايدة"[(7)]. ومن الحاضر، ومن خلال رأيها في الزواج، تسترجع طفولتها وعلاقة والديها ببعضهما، ثم تأتي على

---

(1) ينظر، غزل الذاكرة، ص7.
(2) العيلة، السابق. ص168.
(3) ينظر، السابق، ص8.
(4) ينظر، السابق. ص9.
(5) ينظر، السابق. ص10.
(6) ينظر، السابق. ص11.
(7) ينظر، السابق. ص13.

ما كان يفعله اليهود في ذلك الزمن، وتعاون جدها الحاج "موسى" مع الإنجليز ثم معهم[1]، ثـم ترتد إلى ماض أسبق، إلى أصل عائلتها.

ويـأتي "نبيل" علـى الحاضر الروائي، حيث صداقته لأبي "مصـطفى"[2]، وتنتقـل "عايدة" إلى عودة والدها للقرية يحمل شهادة الدكتوراه، وحياتها فيها[3]، كما يـأتي هـو علـى الحدث الأخير، تقريباً، في الحاضر، وهو طلاق "عايدة" من "رباح" وخطبتها لـ"عوني"[4]، ثـم يعود في الصفحة ذاتها إلى الزمن الكتابي، وينهي الفصل باستباق؛ إذ يعلن طلاقه لزوجته[5].

لعل هذا المخطط للفصل الأول، يشير إلى مدى تخلخل الزمن وتكسـره، إذ هـو فـي صعود وهبوط مستمرين، فحتى الحاضر الروائي غير متسلسل، ولا يصير كذلك إلا في الفصل الرابع.

المفارقات الاسترجاعية

كما قسمنا الاسترجاعات في "ذاكرة الجسد" إلى ثلاثة أقسام نفعل هنا، فيمكن حصـرها في الأقسام ذاتها، حيث استرجاع كل من "عايدة" و "نبيل" لطفولتهما وحياتهمـا، ثـم اسـترجاع لتاريخ الوطن وثوراته، واسترجاع لماضي أشخاص بهدف تقديمهم في الحاضر الروائي.

أحداث الطفولة

في حين تسترجع "عايدة" طفولتها، في الفصل الأول، يمتد اسـترجاع "نبيـل" لطفولتـه وحياته على فصول الرواية، حيث يسترجع ماضيه الذي يسهم في بناء حاضره ومستقبله، فيأتي، في الفصل الثاني، على حزنه إثر موت والده[6]، حزن يعيده إليه حزنه على مـوت عـم "أبـو

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص22.
(2) ينظر، السابق. ص17.
(3) ينظر، السابق، ص20.
(4) ينظر، السابق. ص23.
(5) ينظر، السابق. ص25.
(6) ينظر، السابق. ص28.

مصطفى"، كما يعود، لدى رؤيته لقلادة "عايدة"، إلى قلادة أمه ودونمات الأرض التي اشـترتها من مهرها، وضاعت بضياع البلاد في العام 1948[1].

ويـأتي "نبيل" في الفصل الثالث، على ولادته[2]، ثم طفولته وتسـلله إلى مقام النبـي (أليشع)، وزياراته لمقامات الأولياء مع صديقيه "عدنان وسليم"[3]، ويرتد إلى ماض أسبق حيـث زيارة والدته للمقام، ودعاؤها، وهي حبلى به، بأن تنجب ذكراً، وسرقة "أبـو جميـز" لقلادتهـا هناك[4]. كما يسـترجع، في حواره مع "عايدة"، سفره إلى بيروت للدراسـة وعودته ليعمـل مدرسـاً[5]. فاعتقال السلطات الإسـرائيلية له ولقاءه، في الزنزانة، بأبي المعارك " زيـاد أبـو جميز "[6]، الحدث الذي يعود إليه، في الفصل الثامن، لـدى سـماعه باسـم "عـوني" خطيـب "عايدة"[7]، ويذكر في الفصل السادس، سفر والده إلى الأردن ليحضر له تعويضاً مالياً، وعودته دون أن ينجز ذلك[8]. وأمام ألمه لما حل بـ "عايدة" ورغبته في شفائها، يعود إلى طفولته، حيث جدته التي تعالج بطاسة الرجفة[9].

تاريخ الوطن وثوراته

يسترجع "نبيل" بعض الأحداث المفصلية في تاريخ وطنه؛ لما لها من أثـر علـى هـذا الوطن عموماً، وعليـه، خصوصاً؛ فلن يفهم القارئ دون ذكرها، مدى الوجع المسـيطر على "نبيل". ويأتي أول هذه الاسترجاعات على لسان جد "نبيل" لوالدته، في الفصل الثاني، حيث يعود إلى تاريخ الإنجليز والعملاء منذ ثورة 1936، وتاريخ مسـتر (كوك) الأمريكي وأختيه (باميلا

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص34.
(2) ينظر، السابق. ص46، 47.
(3) ينظر، السابق، ص51.
(4) ينظر، السابق، ص54.
(5) ينظر، السابق، ص72.
(6) ينظر، السابق، ص72.
(7) ينظر، السابق، ص164.
(8) ينظر، السابق، ص126، 127.
(9) ينظر، السابق، ص142، 144.

وكيتي)[1]، وتاريخ "أبو جميز" وسـرقته لكوشان أرضه "ارتجت لحية جدي وتوترت أصـابعه واهتز فكه الأسفل وكأنه يستذكر ندماً مزمناً ساكنه"[2]. ويعود "نبيل"، في الفصل الخامس، إلـى تاريخ الإنجليز في فلسطين وما فعله هؤلاء من غزو ذكوري فيها[3].

ولدى حديث "عايدة" عن زوجتي "عبد الناصر والسادات"، في الفصل الثالث، يسـترجع "نبيل" هزيمة حزيران وحوارات "عدنان وسليم" حول القائدين "فتحت يومها باب الماضي علـى مصراعيه، تذكرت الأحلام الجريئة عشية حرب حزيران"[4]، ومن حرب حزيران يعـود إلـى ماض أسبق، إلى حديث والديه عن الحياة قبل 48، ثم حوارات أصحاب والده عن سبب هزيمة 48، ثم يسترجع أحداث اليوم الأول من حرب حزيران تحديداً "حرب حزيران محطـة كبـرى خلعنا فيها عن أنفسنا قناع الوهم، وجدنا الوطن امرأة شوهاء عارية"[5].

تقديم الأشخاص

يعنى "العيلة"، كما "مستغانمي"، بتقديم بعض الشخصيات ليطلعنا علـى ماضـيها قبـل الإشارة إلى دورها في الحاضر، ومن ذلك، استرجاع "نبيل"، في الفصل الثاني، لماضـي جـده ودوره في الدولة العثمانية[6]، ليبرر سؤاله له عن القلادة العثمانية التي يعرف عنها الكثير، كما يسترجع، في الفصل الثالث، سرقة "أبو جميز" لأهل القرية وطردهم له إلـى الأردن[7]، ليبـين كذب ابنه الذي سيلتقي به في السجن، ويدعي بأن ولده من رواد الثورة.

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 41.
(2) السابق، ص42.
(3) ينظر، السابق، ص112.
(4) السابق، ص57.
(5) السابق، ص65.
(6) ينظر، السابق. ص38.
(7) ينظر، السابق. ص68.

ويسـترجع "إبراهيم"، في الفصل الخامس، ماضي "نظام"[1]، وخيانته في ذلك الـزمن، مدللاً بذلك على خيانته في الزمن الحاضر. كما يسترجع "نبيل"، في الفصل السـادس، تـاريخ صديقه " أحمد "[2]، ليعلل ثقته المطلقة برأيه.

ويقدم لنا في استرجاع موجز حياة "محمود الأقطش" ليبين سبب موقفه من "عايدة" لـدى زيارتها له. كما يسترجع مع "نظام" تاريخ "عنايات" ليعلل الدور الذي تقوم به الآن مـن إنشـاء جيل بلا ذاكرة[3].

المفارقات الاستباقية

يجعل "العيلة" معظم استباقاته إعلانية، كما فعلت "مستغانمي"، حيث يعلن عن الحدث قبل وقوعه تشويقاً للقارئ، إضافة إلى بعض الاستباقات التمهيدية التي وردت على شـكل توقـع أو تمنٍ.

الاستباق الإعلاني

ويرد، غالباً، في نهاية الفصول كما هو عند "مستغانمي"، فمثلاً ينهي "نبيل" الفصل الأول بسؤال أحفاده له عن سبب وحدته وطلاقه لجدتهم[4]، وهو ما ستخبرنا عنه الفصـول اللاحقـة وتحديداً الفصل السابع[5].

كما يأتي في نهاية الفصل الثاني على طفل "عايدة" الزنديق، ثمرة اغتصاب (ديفيد) لها، وهو ما يأتي عليه في الفصل السادس[6] والسابع[7].

---

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص120.
(2) ينظر، السابق. ص123-124.
(3) ينظر، السابق. ص155.
(4) ينظر، السابق، ص25.
(5) ينظر، السابق، ص148.
(6) ينظر، السابق، ص138.
(7) ينظر، السابق، ص151.

ومن الاسـ ـتباق الذي ورد في أثناء الفصول، إعلان "عايدة" بـ أن بداية خطواتها مع (ديفيد) تركت عليها بصماتها فترة طويلة من الزمن، وهو ما حدث فعلاً؛ إذ اغتصبها وظل ولده ملتصقاً بها "لم أدرك أنني خطوت خطوات أدخلتني مرحلة نفسية تركت بصماتها العميقة لأيـ ـاً من الزمن الطويل"(1).

الاستباق التمهيدي

ومنه توقع "نبيل" تمزيق زوجته لهذه الرواية التي يكتب، ولا نعرف أحدث ذلـ ـك أم لـ ـم يحدث "أعي مسبقاً أن زوجتي ستقطع مخطوط هواك الذي كان ويكون وسوف يبقـ ـى"(2) ومـ ـن ذلك توقعه لما عرف، بعد خمس سنوات، باستمرار خطوبة "عايدة" لـ "عوني"، بأنهـ ـا سـ ـتظل معلقة به وهو ما تؤكده "زمن المرايا" "ستبقين عشيقة مقدسية لزوج يسكن بعيداً عنـ ـك فـ ـي رام ا . يقضي باقي عمره زوجاً لسناء بنت المطران"(3).

وهكذا، وكما هو الأمر في "ذاكرة الجسد"، يسيطر الماضي على نفسية "نبيل"، وتتغلـ ـب مساحته في السرد على مساحة الحاضر، الذي يشكل حافزاً لاستحضاره من خلال الذاكرة، فهو مأزوم بالماضي لا يستطيع تركه "بصفتي مأزوماً بمنعطف الماضي، يلقي بكـ ـل ظلالـ ـه علـ ـى حركتي في الحاضر وكأنني اصبحت أحمل عنوانه، أتحرك بنفسيته الرافضة حتمـ ـاً لمنعطـ ـف الحداثة أو التغيير"(4).

ويؤكد أنه لا زال يعايش ذلك الماضي، كما "خالد" ، يساكنه روحاً ويرفض الانغماس في الحاضر الذي يحياه جسداً "أقف محني الجسم، مثني الذاكرة، لصيقاً لنافذة هي كل ما تبقى لـ ـي من ماض أعشقه وحاضر لا أرغب في الإجابة عن أسئلته الموجعة"(5).

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص130.
(2) السابق، ص9.
(3) السابق، ص166.
(4) السابق، ص66.
(5) السابق، ص24.

وفعلاً يكون وجع الحاضر وما فيه من خيبات وهزائم متوالية، لما يعايشه العرب من ضعف وهوان، سبباً في هروبه إلى الماضي المشرق، والتاريخ المنتصر، كما فعل "خالد" في "ذاكرة الجسد".

زمن المرايا

يشكل "العيلة" البنية الزمنية، في هذه الرواية، من تشابك زمني الحاضر الروائي والوقائع فقط، فما عدا إشارة الراوي، في الفصل الأول، إلى انتهاء الكاتب من كتابة هذه الرواية، واجتماع الشخوص معترضة على ما فيها[1]، لا نعثر على إشارة غيرها من الراوي إلى الزمن الكتابي؛ فلا يكون هذا الزمن زمناً داخلياً. ويجعل فصله الأول خارج الحاضر، كما أشرنا في حديثنا عن البنية السردية، ليبدأ الحاضر متسلسلاً من الفصل الثاني، كما هو الحال في "فوضى الحواس". ويكثر العيلة في روايته هذه من التضمين، ونعني به أن يدخل الكاتب في قصته " حكاية عن الماضي، فيضمن إذ ذاك حكايته حكاية أخرى، أو حكايات أخرى، أو كأن يورد في سياق حاضر قصه، وعلى سبيل التدليل أو الشهادة، أحداثاً تاريخية وقعت في زمن سابق"[2]، ويؤكد "العيلة"، من خلال الراوي، أن روايته رواية حكايات متوالية تنتهي الواحدة لتبدأ الأخرى[3]، وهو ما تفعله "مستغانمي" في رواياتها الثلاث، وما وجد، قبلهما، في كتاب "ألف ليلة وليلة"، حيث لا تنتهي "شهرزاد" من قصة حتى تبدأ بأخرى.

ولما كان التضمين يعد "نوعاً من أنواع السرد المتقطع، بحيث يتوقف فيه الزمن المتصاعد من الحاضر للمستقبل ويتوارى مفسحاً المجال لاستعراض حكايات فرعية أخرى، ذات مسارات زمنية مخالفة خالقة بذلك نوعاً من التشويق"[4]، تعد هذه الرواية، رغم تسلسل أحداث الحاضر الروائي فيها، سرداً متقطعاً يفتقد الاستمرارية.

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا. ص24.

(2) العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. ص75.

(3) ينظر، العيلة، زمن المرايا. ص7.

(4) بوطيب، عبد العالي: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، مج 12، 1993. ص133.

الحاضر الروائي

ويمتد من لحظة ذهاب السارد "أبو سعد" إلى كافيتيريا الشروق ورؤيته للجيـل الجديـد المتمثل بـ"عايدة" الصغيرة و "جاد"، بعد عشرين عاماً، مروراً ببيـع القـلادة وتطويبهـا دون ضجيج، ومرض "عايدة" بعد ذهابها إلـى الـعرافة (إيشه غول) وتكلس حواسها، وعدم قـدرة أحد عـلى شفائها، وينتهي بسجن المعارضين لسياسة المساومين وبائعي القلادة، ومنهم"عروب"، التي يذهب السارد فـي آخر الرواية لزيارتها مع المحامي في محاولة لإطلاق سراحها.

ويمتد هذا الحاضر، بناء على بعض الإشارات، من1991، حيث اتفاقيات السلام " بذرة الصلحة مع ديفيد: أهم أحداث الألفية الثانية على الإطلاق"[1]. إلى 2001، حيث تفجرت، بعـد عشر سنوات من الصلح، انتفاضة الأقصى[2]، وحيث يعد مرض "عايدة"، الذي يقع فـي آخـر الأحداث من أهم أحداث الألفية الثالثة.

كما يمتد بشكل متسلسل على صفحات الرواية، وفصولها، يتخلله عودات إلـى فتـرات زمنية سابقة، تؤدي إلى تخلخل السرد وتكسره، إضافة إلى التضمين، حيث يضمن قصـة لهـا زمانها الخاص، محدداً كان أم غير محدود[3]، في الحاضر الروائي، إذ يشـكل هـذا الحاضـر إطاراً زمنياً للقصة المضمنة.

المفارقات الاسترجاعية

يلعب الاسترجاع هنا دوراً بنائياً، أيضاً؛ إذ يستحضر أبناء الحاضـر "جـاد" و"عايـدة" و"عنايات" ماضيهم الذي هو سـبب وجودهم على هذه الحال دون غيرها، كما يؤكـد السـارد

---

(1) العيلة، زمن المرايا، ص88.

(2) ينظر، السابق، ص86.

(3) ينظر، السابق، ص73، 78 حيث الزمان محدد في قصة الديك البلدي، ويعود إلى الدولة العثمانية والسلطان العثماني. وينظر، ص92، حيث قصة " أبو العز الشامي " التي لا يحدد زمانها.

"أبو سعيد" انتماءه للزمن الماضي مؤسساً بذلك رفضه للحاضر وكأنه لا يعيش فيه" ربما كانت عبثية هوى ينتمي هو وأنا إلى ماض انثنى قافلاً إلى زمن بعيد"[1].

وأنه بما يقوم به من استرجاع إنما يعيد صياغة الذاكرة والماضي بلغة الحاضر، وكـأن ما يسترجعه يحدث الآن "أجدد الماضي بلغة الحاضر ومفرداته المتشابهة حيناً والمغايرة حينـاً آخر"[2].

فهي رواية يتقاطع فيها الماضي والحاضر "تدخلات السيدة فـي حـديث التقـاطع بـين الماضي والحاضر، كانت جد عصبية لأخذ الحوار منحى استذكارياً يستحضر الماضـي بقـده وقديده، يضعه على الطاولة ملفعاً كطفل وليد له تقاطيع رجل كهل"[3].

أما أبرز الاسترجاعات، في هذه الرواية، فتلك التي تعود إلى أحداث "غزل الذاكرة"؛ إذ يسترجع "العيلة" أحداث روايته السابقة، كما فعلت "مستغانمي". ومن ذلك استرجاع "جاد" لحياته في مدينة السلام، في طفولته[4]، واسترجاعه لزيارات "عايدة" له في تلك المدينـة وتأكيـدها أن قلادتها في يد أمينة قريبة من جسدها[5]، كما يسترجع قصة اغتصاب والده (ديفيد) لأمه "عايدة"، في معرض إخباره لـ "عايدة" الصغيرة بحقيقته[6].

التضمين

تلجأ "مستغانمي" إلى التضمين في رواياتها، وخاصة في "فوضى الحواس"؛ حيث تضمن قصصاً مختلفة لها زمانها الخاص، في زمن قصتها العام، على سـبيل التـدليل أو الاستشـهاد، الأمر الذي لجأ إليه "العيلة" كثيراً في " زمن المرايا ".

---

(1) العيلة، زمن المرايا، ص25.
(2) السابق، ص26.
(3) السابق، ص33.
(4) ينظر، السابق، ص29.
(5) ينظر، السابق، ص33.
(6) ينظر، السابق، ص32.

ومن أمثلة التضمين عند "مستغانمي" في ذاكرة الجسد قصة (زوربا) وشغفه من ولعه بالكرز، وكيف أكل منه كثيراً حتى تقيأ[1]. وقصة (نيتشه) والمرأة التي أحبها[2]، يوردها "خالد" لإقامة شـبه بينهما؛ فكلاهمـا ضعيف أمام مـن يحب. وتكثر القصص المضمنة في "فوضى الحواس" ومنها قصة الكاتب الياباني (ميشيما) وانتحاره العجيب احتجاجاً على هزيمة اليابان أمام أمريكا[3]، وقصة صديقة "حياة" التي صبغت شعرها بلون أشقر نظراً لخيانة زوجهـا لهـا مـع شقراوات[4]، ثم قصة " جميلة بو حيرد " وما فعلته في أثناء الثورة؛ إذ تعقد "حياة" شبهاً بينهمـا مع اختلاف الهدف[5]، وقصة (رودان) مع حبيبته (كاميل كلوديل) في رواية "الزمن الضـائع " لـ (بروسـت) [6]، وقصة (جوزفيـن) وما فعلته بـ (نابليون) عندما أجبرها على مغـادرة القصـر[7]. ثم قصة (بجماليون) الذي وقع في حب تمثال خلقه[8]، وقصـة الرسـام (بيكاسـو) عندما رسم لوحته الشهيرة (غرنيكا) مصوراً الدمار الذي سببه الفاشيون[9]، وقصة مقتل (تشـي غيفارا) [10] وغير ذلك.

ويلجأ "العيلة" إلى التضمين مع فارق استخدام البعد الرمزي، الأمر الذي يتعلـق، كمـا أشرنا سابقاً، بالوضع السياسي في فلسطين وصعوبة التصريح أحياناً.

ومن القصص التي يضمنها نصه، قصة المختار والشيخ "صادق" وحكايته مـع القمـر، التي يسردها "أبو شلحة" والرجل المسن[11]، وقصة الديك البلدي التي تسردها "سناء"[12]، ويعود

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص122.

(2) ينظر، السابق، ص185.

(3) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص131.

(4) ينظر، السابق، ص165.

(5) ينظر، السابق، ص171.

(6) ينظر، السابق. ص191. أحب النحات (رودان) النحاتة (كاميل كلوديل)، وأقام معها علاقة أوصـلتها إلـى مصـح للمجانين، حيث ماتت، وعوض هو غيابها بصنع تمثال يخلد به قبلة لن تتكرر بينهما.

(7) ينظر، السابق. ص193. فقد ملأت (جوزفين) غرفته بعطرها ما يكفي لجعله محاطاً بها مدة خمسة عشر يوماً.

(8) ينظر، السابق، ص 275.

(9) ينظر، السابق، ص317.

(10) ينظر، السابق، ص 350. فقد قال هذا لقاتله، لما صوب مسدسه نحوه " أطلق النار أيها الجبان، إنك تقتل إنساناً! ".

(11) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص51-61.

(12) ينظر، السابق. ص 73-78.

زمنها إلى الدولة العثمانية والسلطان العثماني، ثم قصة الثور البلدي[1]، التي تسترجع رموز الديك البلدي، التي راح السيرك يقدمها لإشغال الناس، ثم قصة "أبو العز" الشامي مع حصانه، التي يسردها "أبو صياح" ليعقد تشابهاً بينه وبين أبو العز؛ فكلاهما لم يصدق من قبل أهله واتهم بالجنون[2]. ثم قصة القبطان الحلم الذي رأته "أم عوني" وصار حقيقة[3]، ويعود زمن هذا الحلم إلى ما قبل 1948.

ولعل أكثر هذه القصص وروداً هي قصة الديك التي يعاد إليها غير مرة في السرد، وتروى بغير طريقة[4]، ومن ذلك استرجاع رموزها من خلال قصة الثور[5]، ورسم " عروب " للديك على جدران زنزانتها[6]؛ ذاك أن ما حدث للديك يعد حدثاً مفصلياً في تاريخ فلسطين، ويترتب عليه كل ما يحدث الآن، وكأنهم بإذلالهم الديك أذلوا أنفسهم وجنوا ثمار فعلتهم الآن؛ فتآمر العرب على الخلافة العثمانية كان بداية ذلهم الذي آلوا إليه، كما يشير السارد، " كأن مثالهم الإنساني قد غادرهم منذ انحطام عرف كرامتهم في دواخلهم، فتماثلوا مع انحطام عرف ديكهم، هانوا على أنفسهم، فاستمرأوا والهوان بكل أشكاله ! "[7].

المقارنة بين الأزمنة

المقارنة بين الأزمنة عند "مستغانمي"

لعل الاختلاف الكبير بين الماضي والحاضر، بين ما كان عليه حال الوطن وبين ما هو عليه الآن، يشكل الحافز الأكبر للمقارنة بين الأزمنة، التي تسيطر على روايات "مستغانمي"

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص102-106.

(2) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص92. أخبر " أبو العز " أهله بأنه رأى حصانه يدخل في النافورة، وقد كان الحصان جنيناً ودخل فعلاً في الماسورة، بيد أن قومه لم يصدقوه، بل قاموا بوضعه في مشفى المجانين...

(3) ينظر، السابق. ص36-41، فقد رأت الجدة في نومها قبطاناً يزور قرية معلولة، وينصح أهلها بالرحيل عنها مدة أسبوعين خوفاً من الطوفان، ويفعلون ذلك، ويتفرقون في القفاز شرقاً وغرباً.

(4) ينظر، السابق، ص108،96،73.

(5) ينظر، السابق، ص102، 106، 124.

(6) ينظر، السابق، ص128، 132.

(7) السابق. ص 132.

الثلاثة، وتحديداً "ذاكرة الجسد" فيبدو "خالد" مسكوناً بهاجس المقارنة؛ إذ يقـارن، فـي بدايـة الرواية، بين حال الوطن تحت الاحتلال وحاله بعده، مشيراً إلى التغيير الجاد الذي أصابه، فبينما كانت صدور الفرنسيين هي هدف الرصاص الأول، غدت صدور الجزائريين هي الهدف؛ حيث قتل أخوه برصاص جزائري "بين أول رصاصة، وآخر رصاصة، تغيرت الصـدور، تغيـرت الأهداف ... وتغير الوطن"[1]، فقد كان الشعب، أيام حرب التحرير، يحيا بفخر وشموخ آل، بعد الاستقلال، إلى ذل وهوان، وتحول كثير من رجال الثورة إلى سراقين وقتلة وسجانين، الأمـر الذي عكس التوقعات، وجعل البطل يخون الحاضر ويهرب إلى ذاكرته حيث الماضي المشـرق والمضيء "ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب. للبدلات الأنيقة والسيارات الفخمة ... والبطون المنتفخة. ولذا كثيراً ما تخجل من ذراعك وهي ترافقك في الميترو.."[2].

كما يقارن بين سنوات الاستقلال الأولى، وبين ما آل إليه الوضع بعد ربع قرن منه "في السنوات الأولى للاستقلال.. وقتها كان للمحارب هيبته، ولمعطوبي الحروب شيء من القداسـة بين الناس. كانوا يوحون بالاحترام أكثر مما يوحون بالشفقة. ولم تكن مطالباً بتقـديم أي شـرح ولا أي سرد لقصتك"[3]، أما الآن "اليوم بعد ربع قرن ..، أنت تخجل من ذراع بـدلتك الفـارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكـل من لا ماضي لهم"[4].

فيكون الماضي زمناً للرجال الصقور، والحاضر زمناً لرجال تحولوا إلى طيور مدجنـة تأتمر بأمر الحاكم والسلطات مختلفة المصالح "ليس هذا زمناً للصقور ولا للنسور .. إنه زمـن للطيور المدجنة التي تنتظر في الحدائق العمومية"[5].

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص24.
(2) السابق، ص73.
(3) السابق، ص72.
(4) السابق، ص72.
(5) السابق، ص229.

كما يقارن "خالد" بين جيلين، حيث يثبت، بذكره لسلبيات الجيل الجديد، إيجابيات الجيل السابق "كنت تنتمين لجيل يثقل عليه حمل أي شيء، ولذا اختصر الأثواب العربية القديمة بأثواب عصرية من قطعة أو قطعتين. واختصر الصيغة والحلي القديمة، بحلـي خفيفـة .. واختصـر التاريخ والذاكرة كلها بصفحة أو صفحتين في كتب مدرسية، واسـم أو اسـمين فـي الشـعر العربي"(1).

ويقارن، لدى سجنه بأيد جزائرية، بين وطن كان يقاوم الاحتلال ووطـن تحـول إلـى زنزانة لسجن أبنائه "هل توقعت يوم كنت شاباً بحماسه وعنفوانه وتطرف أحلامه أنه سيأتي بعد ربع قرن، يوم عجيب كهذا. يجردني فيه جزائري من ثيابي .. وحتى من سـاعتي وأشـيائي ليزج بي في زنزانة (فردية هذه المرة) زنزانة أدخلها باسم الثورة هذه المرة .. الثورة التي سبق أن جردتني من ذراعي"(2).

وتشتد المفارقة بين الماضي والحاضر، لدى وقوف الجزائريين طوابير أمام القنصليات الأجنبية يرجون السـفر إلى فرنسـا وهي ترفضهم، في حين أذاقوها الويلات سـابقاً وطردوها "أمام كل القنصليات الأجنبية تقف طوابير موتانا، تطالب بتأشيرة حيـاة خـارج الـوطن. دار التاريخ وانقلبت الأدوار. أصبحت فرنسا هي التي ترفضنا، وأصبح الحصول على "فيزا" إليهـا ولو لأيام، هو "المحال من الطلب"!"(3). الأمر الذي يجعله يعود إلى الماضي حيث عنفوان شعبه "كنا شعباً واحداً ترتعد الجدران لصوته. قبل أن ترتعد أجسادنا تحت التعذيب. هل بـح صـوتنا اليوم .. أم اصبح هناك صوت يعلو على الجميع مذ أصبح هذا الوطن لبعضنا فقط؟"(4).

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص118.

(2) السابق، ص244.

(3) السابق، ص318.

(4) السابق، ص319.

ولا يتردد في شتم هذا الزمن وأهله، لدى استذكاره قصة "بلال حسين" الذي عذب حتى شوهت رجولته فيراه، على الرغم من ذلك، أكثر رجولة من رجال اليوم "كان بلال حسين آخر الرجال في زمن الخصيان .. وكان المبصر في زمن عميت فيه البصائر"[(1)].

ولم يقتصر التغير على الأوضاع السياسية، بل امتد إلى الحالة الاقتصادية التـي كانـت قبل الاستقلال أفضل مما هي عليه اليوم، وهو ما اكتشفه "خالد" بعد عودته إلى قسنطينة؛ حيـث اقتصرت آمال أخيه على شراء ثلاجة جديدة لا غير "حزنت وأنا أكتشف أننا لم نكـن متخلفـين عن أوروبا وفرنسا فقط، كما كنت أعتقد، وإلا لهان الأمر.. وبدا منطقياً. لقد كنا متخلفين عمـا كنا عليه منذ نصف قرن وأكثر. يوم كنا تحت الاستعمار"[(2)].

ويمتد من السياسة والاقتصاد إلى العلم؛ إذ يقارن "حسان" بين حال العلم سـابقاً وحالـه الآن "ليس هذا زمناً للعلم .. إنه زمن الشطارة .. فكيف يمكن أن تقنع اليوم صـديقك أو حتـى تلميذك بالتفاني في المعرفة؟ .. لقد اختلفت المقاييس نهائياً"[(3)]، وتغيرت القيم مع حـال العلـم، وانحدرت الأخلاق؛ فبات الجزائري يرسـل ابنته أو أخته لقضاء مصالحه مـع الدولـة وهـو يعرف مسبقاً أي ثمن ستدفع، الأمر الذي أثار عجب "خالد"[(4)].

وفي الفصل الأخير، ولدى عودته إلى الجزائر، يقارن "خالد" بين حالها يـوم غادرهـا وحالها يوم عاد، بعد عشر سنوات، حيث كان الحظر على حرية التعبير والكلام؛ إذ عين حارساً على نصوص المثقفين، وغدا الحظر على حرية الحركة والتنقل؛ إذ يخاف الجزائـري المـوت برصاص طائش "غـادرت الوطن في زمن لحظر التنفس .. وها أنا أعود إليه مذهولاً في زمن آخر لحظر التجول"[(5)].

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص322.
(2) السابق، ص301.
(3) السابق، ص304.
(4) ينظر، السابق، ص348، 349.
(5) السابق، ص403.

وتستمر المقارنة في "فوضى الحواس" مع اختلاف القائم عليها، فهو هنا "حياة" و "خالد" المصور فلا تخفي "حياة" عجبها مما آل إليه حال الوطن من ذل بعد عز "كيف .. وقد كنا شعباً يصدر إلى العالم الثورة والأحلام، أصبحنا نصدر البشر، ونستورد الأغنام"(1). فقد صار وطناً يغادره أبناؤه هرباً لما يلاقونه من عذاب فيه" .. فهل هذا زمن الوطن التنازلي؟ نزلت .. ومعها نزلت الشعارات على الجدران، تعلن بدء الزمن الصعب. وامتلأت السجون بالملتحين .. وبأولئك الذين أخذوا خطأ بين نارين، كما في كل حرب"(2).

وتقارن "حياة" بين الموت، في الماضي، وبينه الآن، من خلال صورة "عبد الحق" التي تصدرت الجريدة وصورة والدها، حيث الفرق كبير في القتلة وفي التسمية "ولكن في حرب كان الغرباء فيها هم القتلة، وكان للموت فيها تسمية أجمل من الجريمة"(3).

ويؤكد "ناصر" أن قبح هذا الزمن وما فيه من إرهاب واعتقالات وفقدان للأمن، هو الذي جعله يهجر وطنه "لقد انتهى ذلك الزمن الوديع في خيباته، جاء زمن السجون .. والموت المباغت .. والاغتيالات الملفقة"(4)، الأمر الذي يؤكده "خالد" المصور؛ إذ صار الصحفي يتخفى وراء اسم مستعار(5).

وباستمرار التنقل بين الماضي والحاضر تستمر المقارنة في "عابر سرير" من خلال "خالد" المصور، الذي يؤكد ما ذكره في "فوضى الحواس" من تخفي الصحفي وراء أسماء

---

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص156.
(2) السابق، ص216.
(3) السابق، ص 353.
(4) السابق، ص217.
(5) ينظر، السابق، ص334.

مســتعارة خوفاً من القتل[1]، ويرى في الحاضر زمناً للذل[2] والموت العبثي[3] والمـذابح " في زمن الهوس المرئي بالمذابح،وبالميتات المبيتة الشنيعة"[4].

ويقارن بين حال القرويين ســابقاً وحالهم الآن، بعد فتك الإرهابيين بهم "أحزننـي أن القرويين الذين كانوا يحتفون بالغرباء أصبحـوا يخافونهم، والـذين كـانوا يتحـدثون إلـيهم، ويتحلقون حولهم في الســبعينات أصبحوا يقفون ببلاهة ليتفرجوا عليهم. وكأنهم قادمون إليهم من عالم آخر"[5].

ولأن العدو بات جزائرياً[6]؛ تقصف الدولة الجزائرية الغابـات كـي لا يختبـئ فيهـا الإرهابيون، كما قصفتها فرنسا سابقاً "لا وقت لأحد كي يجيب جيلاً أصـبح أصـلع. مـرة لأن فرنسا أحرقت أشجاره حرقاً تاماً كي لا تترك للمجاهدين من تقية. ومرة لأن الدولة الجزائريـة قصفته قصفاً جوياً شاملاً حتى لا تترك للإرهابيين من ملاذ"[7].

ويقارن المصور بين حال تلك الغابات في الماضي، حيث الأجانب يقصـدونها للصـيد وبين حالها الآن حيث الإرهابيون يصطادون البشر "اليوم، لا أحد يجرؤ على القيام بجولة صيد، مذ أصبح القتلة ينزلون مدججين بالسواطير والفـؤوس وأدوات قطـع الـرؤوس، ليصـطادوا ضحاياهم من البشر .."[8].

كما يقارن بين زمن الشــهادة، حيث استشهد "مصطفى بن بو لعيد" في الثورة، وبـين الحاضـر، زمن الاغتيال، حيث اغتيل ابنه "عبد الوهاب" على أيدي الإرهـابيين "رجـل مثـل

(1) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص280.
(2) ينظر، السابق، ص306.
(3) ينظر، السابق، ص28.
(4) السابق، ص30.
(5) السابق، ص39.
(6) ينظر، السابق، ص41.
(7) السابق، ص41.
(8) السابق، ص90.

مصطفى بن بو لعيد، أحد رموز مقاومتنا، تهديه الجزائر جثمان ابنه في يوم اسـ ـتشهاده، أي وطن هذا ؟"[1].

ويرى "ناصر" أن ما لاقته أُمه أيام الفرنسيين من عذاب، يوم كان والده قائداً للثورة، لا يعادل ما تلاقيه الآن بسبب مقتل ابنها على أيدي الجزائريين[2]. ويؤكد المصور هـ ـذا، بقصـ ـة زميله الذي عريت والدته وأُهينت على أيدي جزائريين مما أدى إلى موتها، الأمر الذي لم يفعله الفرنسيون "ماتت بعد فترة وجيزة من جراء نزلة القهر برداً على مرمى من العيون اللامباليـ ـة لوطن له القدرة على مسخ النسور والكواسر إلى عصافير مذعورة"[3].

وهكذا يكون تغليب مساحة الزمن الماضي المسترجع على مساحة الحاضـ ـر، انتصـ ـاراً لذاك الماضي ورجاله، واحتقاراً للحاضر بكل رموزه.

المقارنة بين الأزمنة عند "العيلة"

تسيطر فكرة المقارنة على "نبيل"، كما سيطرت على "خالد" الرسام، إذ يؤسس بكرهـ ـه للحاضر وضيقه مما آلت إليه أحوال الوطن وأهله، يؤسـ ـس حبه للماضي وحنينه لأيامه، الأمر الذي أدى إلى غلبة مساحة الماضي على مساحة الحاضر في نصه.

وإذا كان "خالد" يقارن بين حال الوطن تحت الاحتلال وحاله بعد الاسـ ـتقلال مباشـ ـرة، وبعد الاستقلال بربع قرن، فإن "نبيل" في "غزل الذاكرة" يقارن بين أحـ ـداث 48 وأحـ ـداث 67، وبين حال الوطن قبل حرب حزيران67، وبعدها، ثم يقارن بين حال الوطن في أثنـ ـاء الثـ ـورة والمقاومة وحاله بعد توقيع معاهدات السلام، الأمر الذي سنحاول تجليته.

تأتي المقارنة في الفصل الثالث على لسان "أبو عبد ا " وهو رجل طاعن في السـ ـن، لا يرى فرقاً بين ما حدث عام 48، وما حدث عام 67، ويعتبر ما حدث مسـ ـرحية واحـ ـدة "ذات

---

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص165.
(2) ينظر، السابق، ص194.
(3) السابق، ص195.

اللعبة التي كانت عام 1948 مسرحية قذرة رسم أحداثها وصور شخصـياتها مخـرج بـارع. الممثلون يؤدون أدوارهم بدقة متناهية رغم اختلاف الأسماء والألقاب بين عامي 48 و 67؛ يـا لها من لعبة لعينة تغمرنا بمائها الآسن الكريه"[1]. مقارنة فيها إيقاع حدثي، فما حدث عـام 48 يحدث عام 67، الوجوه والأسماء فقط هي التي تغيرت.

كما يقارن "نبيل" بين حال شعبه قبل 67 وحاله بعدها، مؤكداً أن ما كانوا عليه من أمـل لم يكن إلا وهماً أزالته الحرب وأرتهم الحقيقة شوهاء كما هي، دون تجميل "حـرب حزيـران محطة كبرى خلعنا فيها عن أنفسنا قناع الوهم، وجدنا الوطن امرأة شوهاء عارية مـن لبـوس الحشمة والحياء وهي تسائلنا عن مصير ولايتنا عنها"[2].

ويؤكد أن الماضي المشـرق المضيء قد ولّى ومات، وظل الحاضـر، حيـث اليهـود أسياده لا العرب "وتتحول ذاكرتي إلى متحف الموت المتجول في كل العصـور العباسـ ـ ـية والأموية والعثمانية. ما هذا السخف واللامعنى اللذان يبطنان زمن الفقدان المتكلس على جدران مائلة؟"[3]. فقد تحول الماضي إلى تاريخ والهزيمة إلى واقع "الواقع صـورتان: تـاريخ معلـق بمسامير فولاذية على جدران خرسانة مسلحة. وراهن يتجذر خارج أركان المتحـف يضـرب بجذوره في أعماق الأرض الخضراء"[4].

وأمام هزيمة الحاضر وإغراء النصر الذي كان في الماضي يقرر "نبيل" الارتحال إلـى استنبول، آخر معاقل الخلافة، ظناً منه أن حل أزمة الحاضر يكمن في استحضار الماضي، بيـد أنه ينهي الرحلة معلناً فشله "أرحل كي استحضر التاريخ ولا أعيد الماضي إلى عتمـة الـزمن المندثر. ما أردته كان تمثلاً لزمنين مختلفين لصيرورة ذاتي، انكفأت في حاضرها رغم زهـو

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص65.
(2) السابق، ص65.
(3) السابق، ص89.
(4) السابق، ص89.

ماضيها ومجدها الغابر. مفارقة أردت أن أحل إشـ ـكالاتها لكنني لم أصب النجاح الذي كنت آمله"[1]. كما ينعت هذا الحاضر بزمن الاحتلال الأسود[2].

وتمتد المقارنة، كما في "ذاكرة الجسد"، من الزمن إلى أهله؛ إذ يصف "محمود الأقطش" رجال الدولة العثمانية بالرجال مضمناً قوله سخرية من رجال الحاضر "مثل "أبو الشباب" ما في رجال! لكل زمن دولة ورجال؛ رجال هذا الزمن زعانف وأذناب! وما دام هالريح ريحها، رايح تمطر علينا بلوى وسخام !"[3].

ثم يأتي "الأقطش" على سبب هذا الذل والضعف، وهو تخلي العرب عن الزمن الهجري الذي ظل هو متمسكاً به "أصبحنا غرباء عن زمننا الأصلي، اقترفنـا جريمـة تبنـي الـزمن الميلادي، ففقدنا الزمنين. منذ وفاة "أبو الشباب" لم يعد لنا زمن نحياه، وجـدنا أنفسـنا خـارج الزمن، منبوذين من حضرة التاريخ"[4].

وفي معرض المقارنة بين أيام الثورة على الاحتلال وبين السلام، يرى "نبيل" أن تلـك معركة شريفة تشعره بالفخر، أما ما يحدث الآن فهو الخزي والتخاذل، والحدث الأشـد مـرارة على النفس، يتشابه في هذا مع "خالد" الذي يفضل الاحتلال على أصحاب السـلطة المتسـلقين الذين نسوا تاريخهم النضالي، مع الفارق بين الحالتين.

فعلى الرغم من شـ ـدة الاحتلال وقسوته، يظل السلام تخـاذلاً واستسـلاماً ومـرارة تحرقه "كنت أشعر بالفخر ونار ديفيد تحرق أطرافي، تشعلني عدد سنين شكلت مني فارساً يدك الأرض بحوافر فرسه العسلية. نار عنايات الزرقاء ولظاها المتصاعد، تحرق سويداء قلبي، لا أستطيع البكاء خوفاً من تهمة عدم الولاء للفلسفة الوطنية، أصمت صمت من هم فـي القبـور، أنزوي فـي زاويـة بيتي، فأتهم بمعارضة النهـج الـ ـوطني الـ ـعام، وربـ ـما بمـ ـعاداة

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص98.

(2) ينظر، السابق، ص127.

(3) السابق، ص130.

(4) السابق، ص132.

الـعقيد "عوني""[1]. فالاحتلال يصنع ثورة ومقاتلين، أما خيانة أبناء الوطن فلا يسـتطيع فعـل شيء أمامها، تماماً "كخالد" الذي كان يفخر بجرحه وسجنه في سجون الاحتلال، ويشعر بالخزي من حال وطنه بعد الاستقلال؛ فيعتزل مفضلاً الرحيل خارج الوطن، إلى باريس، كمـا يلتـزم "نبيل" الصمت والانزواء في بيته.

وكما تستمر المقارنة عند "مستغانمي" في "فوضى الحواس" تستمر عند "العيلة" في زمن المرايا "ويسـتمر الانتصار للماضي والانجذاب له، وشتم الحاضر؛ إذ يورد على لسـان "أبـو ريالة"، إحدى شخصيات هذه الرواية، رأياً ينتصف فيه للماضي حيث الشيخ "صـادق" يمثلـه، ويصف الحاضر بزمن قلبت فيه المعايير وتحول الخائن إلى شريف "ينصر دينك يا شيخ صادق على كل من يعاديك! زمن نص كم وا .. خلى اللي بسواش .. يسوى!" [2].

وهكذا .. ينحاز كل من "خالد" و "نبيل" ومن ورائهما "مستغانمي" و "العيلة" للماضـي، ويظل أسير ذاكرته المضيئة، يهرب إليها من واقع أسود، ويتخذ من السفر والعزلة والاسترجاع سبيلاً لمقاومة الحاضر، ويقرر كل منهما كتابة رواية تسجل ذلك الماضي، حماية له من النسيان والاندثار؛ حيث الكتابة فعل مقاومة.

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص160.
(2) العيلة، زمن المرايا، ص51.

الفصل الرابع

التأثير والتأثر في بناء المكان ورمزية المرأة

- ❖ **المكان عند مستغانمي**
  - ذاكرة الجسد
  - فوضى الحواس
  - عابر سرير
- ❖ **المكان عند العيلة**
  - غزل الزاكرة
  - زمن المرايا
- ❖ **رمزية المرأة في روايات مستغانمي**
- ❖ **رمزية المرأة فـي روايات العيلـة**

الفصل الرابع

التأثير والتأثر في بناء المكان ورمزية المرأة

لم يعد المكان* في الرواية الحديثة مجرد وعاء للأحداث وإطار لها، بل غـدا عنصـراً فاعلاً في بناء الرواية ونسج عناصرها، فهو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضـها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأبعد أثراً(1).

وللوقوف على ما بين "مستغانمي" و "العيلة" من تأثير وتأثر، نقف على تفصيلات بناء المكان عند كليهما، لنرى من يقدم لنا المكان ومن يرى مظاهره؟ من يرتبه داخل اللغة الروائية؟ وهل يتناسب بناء المكان عندهما مع بناء العناصر السردية الأخرى؟

المكان عند "مستغانمي"

يميز المكان روايات"مستغانمي" ويطبعها بطابع خاص؛ فلا يخرج القارئ إلا وقسـنطينة عالقة في ذهنه وكأنها شخص فاعل فيها، فليس المكان مجرد (ديكـور) للشخصـيات ومسـرح لتجوالها، بل تتلاعب "مستغانمي" في بنائه، كما تلاعبت في عناصر الرواية الأخرى، فتلجأ إلى تقطيعه وأنسنته وغير ذلك من تقنيات. وسنتوقف الآن أمام المكان في رواياتها رواية رواية.

---

* هناك دراستان تناولتا المكان في روايات "مستغانمي"، لكن بشكل مختلف عن تناولنا له، وهما:-

- مفقودة، صالح: قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة العلـوم الإنسـانية، منشوارت جامعة منتوري، قسنطينة، ع 13، 2000م.
- محمد خالد حرز ا ، شهرزاد: الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، إشراف: محمد حـور، عمـادة البحـث العلمـي والدراسات العليا، الجامعة الهاشمية، 2003م.

(1) المحادين، عبد الحميد: المكان الروائي وفضاء المتخيل، البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين، ع 30، 2001م، ص 28. نقلاً عن شبيل، عبد العزيز: الفن الروائي عند غـادة السـمان، دار المعـارف للطباعة والنشر، 1987م، ص 47.

ذاكرة الجسد

تكاد أحداث هذه الرواية تتوزع بين مدينتين هما قسنطينة وباريس، يتردد "خالد" علـى أماكن معينة فيهما، ويحدد من خلالها موقفه من هذه المدينة أو تلك. ففي قسنطينة، يطالعنا بيت العائلة الذي يقيم فيه "حسان"، أخو "خالد"، بنافذته المطلة على جسر "سيدي راشد"، وغابات الغار والبلوط إضافة إلى المآذن والأجهزة الهوائية[(1)]. وفيها أيضاً قبر أم "خالد"[(2)] وسـجن (الكـديا) وزنزانته[(3)]، بالإضافة إلى مزارات الأولياء "سيدي محمد الغراب"[(4)]، وجسور قسنطينة وتحديداً قنطرة الحبال، ومطار المدينة ومقاهيها[(5)]، وشوارعها والقنصليات الأجنبية فـيها[(6)]، والماخور ودار "صـالح بـاي"[(7)]، والغرفة الجامعية الـتي عاش فـيها "زياد"[(8)].

ولا تختلف الأماكن فـي باريس عنها فـي قسنطينة، وهـي قاعة عرض الرسـومات (الرواق الفني)[(9)]، وبيت "خالد"[(10)]، بنافذته المطلة على نهر السين، وجسر (ميرابو)[(11)]، ومقهى (ميرابو) المجاور له[(12)]، ومدرسة الفنون الجميلة[(13)]، ثم مطار باريس[(14)].

عدا هاتين المدينتين اللتين تجري الأحداث فيهما، ترد إشارات عابرة لأمـاكن أخـرى ومنها باتنة المدينة الحدودية بين الجزائر وتونس[(15)]، وتونس التي رحـل إليهـا "خالـد"، بعـد

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 12.
(2) ينظر، السابق، ص 27.
(3) ينظر، السابق، ص32 .
(4) ينظر، السابق، ص 109 .
(5) ينظر، السابق، ص 311 .
(6) ينظر، السابق، ص 318 .
(7) ينظر، السابق، ص 378 .
(8) ينظر، السابق، ص 145 .
(9) ينظر، السابق، ص 851 .
(10) ينظر، السابق، ص 75 .
(11) ينظر، السابق، ص 162.
(12) ينظر، السابق، ص 78 .
(13) ينظر، السابق، ص 94 .
(14) ينظر، السابق، ص 243.
(15) ينظر، السابق، ص 34 .

إصابته، للعلاج وتحديداً المشفى الذي تعالج فيه، وغرفته البائسة فيها[1]، ودار البلدية التي سجل فيها "حياة"، ثم بيت "حياة"[2].

كما ترد إشارة إلى غرناطة التي سافر "خالد" إليها لأعمال فنية[3]، وبيروت التي يموت فيها "زياد"، وغزة مدينة هذا الأخير[4].

حضور المكان وغيابه

كما تراوح "مستغانمي" بين الحاضر والماضي، حتى لنخال الشخصية تحيا زمنين فـي لحظة واحدة، تفعل ذلك في المكان، وتراوح في نصها بين مكان حاضر ومكان غائب، ويبـدو ذلك منطقياً إذا اعتبرنا أن حياة الإنسان مرتبطة بأمكنة مختلفة "بعد تجاوزها وتجاوز تاريخياتها تصبح أمكنة نفسية وشعرية لها جمالياتها ورموزها، ودلالاتها وارتباطاتها النفسية ولها الأجواء المغناطيسية النفسية التي تتشكل حولها حين ذكرها أو استخدامها"[5].

سنأتي على دراسة الأمكنة، الحاضرة والغائبة، في كل فصل، ونبين مدى تداخلها، ومـا تجريه "مستغانمي" من تقطيع في تصويرها، حيث تقيم الشخصية في مكان وتستحضر آخر، كما تنتقل الأحداث من مدينة لأخرى، انتقالاً حقيقياً أو ذهنياً تجريه الذاكرة.

تشـكل قسنطينة المكان المؤطر لأحداث الرواية؛ ففيها وتحديداً في بيت العائلة يسترجع "خالد" قصته مع "حياة" ويكتبها، فيستحضر في هذا المكان بقية الأمكنة. وتكون باريس المكـان الغائب الذي تستحضره الذاكرة في الفصل الأول "تذكرت دون مجال للشك بـأنني فـي مدينـة عربية، فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلماً خرافياً"[6]، كمـا يستحضـر "خالـد" خـط

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 63.

(2) ينظر، السابق، ص 112.

(3) ينظر، السابق، ص 218.

(4) ينظر، السابق، ص 22.

(5) المحادين، عبد الحميد: المكان الروائي وفضاء المتخيل، ص 27 .

(6) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 21 .

موريس المكهرب، المفروش بالألغام، الواقع على الحدود التونسية الجزائرية؛ إذ كان عليـه أن يجتازه وهو ينزف بعد إصابته[1].

وتصبح قسنطينة ذاتها حاضرة وغائبة في آن، فإذ يقيم فيهـا "خالـد" الآن وقـد بلـغ الخمسين من عمره، يسـتذكر حالها قبل ربع قرن، أيام حرب التحرير "تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمـة، وكـل تلـك الأدغـال والجـروف والممرات السرية التي أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصـلك مسـالكها المتشعبة، وغاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين"[2]، كما يستذكر سجن الكـديا الـذي دخله قبل ربع قرن[3]، ويستذكر حال قسنطينة بعد خروجه من سجنه ودراسته اللغة الفرنسية في مدارسها[4].

وبينما تكون قسنطينة المكان الحاضر في الفصل الأول، تتحول إلى مكان غائـب فـي الفصل الثاني، وتنتقل الأحداث إلى باريس؛ إذ يبدأ "خالد" في استرجاع القصة من بدايتها، حيث يلتقي بـ "حياة" في قاعة عرض لوحاته[5]، وفي هذا المكان، المتذكر، يستذكر رؤيته لها للمـرة الأولى في بيتها في تونس عام 1962، ومتابعته لعودتها إلى الجزائر[6]، كما يستذكر مستشـفى "الحبيب ثامر"، وإعطاء الممرضة له ثياب "سي الشريف"[7]، حيث استمع فـي هـذا المشـفى لنصيحة الطبيب اليوغسلافي له بضرورة إعادة بناء علاقة مع العالم[8]، فكـان أن بـدأ الرسـم للمرة الأولى[9].

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 38 .
(2) السابق، ص 25 .
(3) ينظر، السابق، ص 30 .
(4) ينظر، السابق، ص 31 .
(5) ينظر، السابق، ص 51 .
(6) ينظر، السابق، ص 56 .
(7) ينظر، السابق، ص 82.
(8) ينظر، السابق، ص 60 .
(9) ينظر، السابق، ص 81 .

وبينما تونس مكان مستحضر، يستذكر "خالد" حاله فيها وحنينه لقسـنطينة واسـتنجاده بدفء الأمومة الذي افتقده في تونس[1].

وتظل باريس وقاعة العرض المكان الحاضر في الفصل الثالث، بينما يستحضر "خالـد" مدرسة الفنون الجميلة في باريس ذاتها، حيث رسم وجه (كاترين) ولم يسـتطع رسـم جسـدها العاري[2]. وتظل قسنطينة، في هذا الفصل، المكان الحاضر على الرغم من غيابه، يراه "خالـد" بعين ذاكرته؛ فبينما يطل من شرفته على نهر السين وجسر (ميرابو)[3]، لا يرى سوى قسنطينة مؤكداً أنها تسكنه على الرغم من غيابه عنها، وبدل أن يرسم جسر (ميرابو)، يرسم جسر قنطرة الحبال " كانت عيناي تريان جسر ميرابو ونهر السين. ويدي ترسم جسراً آخـر وواديـاً آخـر لمدينة أخرى"[4].. "وعندما انتهيت، كنت رسمت قنطرة سيدي راشد ووادي الرمـال لا غيـر، وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه. وإنما ما يسكننا"[5].

وتستحضر "حياة" في هذا الفصل أيضاً جسور قسنطينة[6]، كما يستذكر "خالد" تونس وما قضـى فيها من سنوات لتعلم العربية[7]، والجزائر عقب تحريرها[8].

ويظل الحال " لخالد " كذلك في الفصل الرابع، إذ يقيم في باريس ويستذكر المهرجـان الأفريقي الذي يقام في الجزائر للرقص والغناء[9]. ويستمر في رسم جسـور قسـنطينة، معلنـاً عداوته لنهر السين لخلو قسنطينة من نهر مثله[10]. وتكون قسنطينة مكاناً حاضراً " لحياة " التي تسافر إليها في إجازة الصيف.

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 63 .
(2) ينظر، السابق، ص 95 .
(3) ينظر، السابق، ص 159.
(4) السابق، ص 162 .
(5) السابق، ص 162.
(6) ينظر، السابق، ص 168.
(7) ينظر، السابق، ص 147 .
(8) ينظر، السابق، ص 148.
(9) ينظر، السابق، ص 187.
(10) ينظر، السابق، ص 189،190.

تترك "حياة" قسنطينة، ويترك "زياد" بيروت، ويجتمعان مع "خالد" في باريس[1]، وبينما يلتقي "زياد" و "حياة" في بيت "خالد"، يسافر الأخير لغرناطة، لأعمال تخص عرض لوحاته، وتغدو غرناطة مكاناً حاضراً بالنسبة له[2].

تحضر قسنطينة ثانية في الفصل الخامس، إثر عودة "خالد" إليها، بعد عشر سنوات من الغربة، لحضور زفاف "حياة". ولدى شعوره بالغربة في مدينة عشقها إلى حد التوحد، واكتشافه أنه استعاد المكان فقط دون الزمان، يستحضر أيام مجده فيها، في محاولة يائسة لاسترجاع الماضي، علّه يرى المدينة من خلاله، فتغدو المدينة، مرة أخرى، حاضرة وغائبة، يسير في شوارعها الآن، ويستذكر حالها قبل عشر سنوات، فتشكل الأماكن استفزازاً لذاكرته " تلك المدينة التي كانت تتربص بذاكرتي في كل شارع. وكنت تختبئين لي فيها خلف كل منعطف..."[3].

فيعيده بيت العائلة، الآن، إلى حاله يوم وفاة والدته "أكاد أرى جثمان (أما) يخرج مرة أخرى من هذا الباب الضيق"[4]، كما يستعيد طفولته في "البيت الشاسع المسكون بذكريات الطفولة المبتورة.. وشهوة الشباب المكبوت الذي مر على عجل.."[5].

وتعيده مقاهي الحاضر، إلى المقاهي القديمة (مقهى بن يامينة) و (مقهى بوعرعور) التي كانت كبيرة بروادها، وكثرت اليوم لتسع بؤس المدينة[6].

ويعيده حال الماخور، الآن، وقد أغلقت أبوابه لتزداد المساجد[7]، إلى صباه، يوم كان دخول هذا البيت حلماً وهاجساً. كما يستذكر "خالد"، لدى رؤيته لجدران سجن الكديا من الخارج، غرفه من الداخل يوم كان أحد نزلائه[8].

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 195.
(2) ينظر، السابق، ص 214.
(3) السابق، ص 31.
(4) السابق، ص 288 .
(5) السابق، ص 333 .
(6) ينظر، السابق، ص 312 .
(7) ينظر، السابق، ص 314 .
(8) ينظر، السابق، ص 324 .

وتظل قسنطينة المكان الحاضر في الفصل السادس، تسكن "خالد" ولا يسـكنها، علـى الرغم من كونه فيها، "لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الأخر.. أنا لا أسكن هذه المدينة .. إنها هي التي تسكنني"[1]. ويسافر إلى باريس، وتصير قسنطينة مكاناً غائباً مستحضراً؛ إذ يتذكر بيت "حسان"، ويحاول التصالح مع الأشياء في باريس[2]، بيد أن مقتـل أخيـه فـي العاصـمة الجزائرية، يعيده إلى قسنطينة أشلاء رجل كما عاد أخوه جثة[3].

وعلى الرغم من عودة "خالد" إلى قسنطينة التي طالما أحبها واشتاق إليها، يظل مسكوناً بازدواجية الأمكنة، وتصر ذاكرته على استحضار مكان بينما يقيم جسده فـي آخـر، وتكـون باريس هنا هي المستحضرة، والمدينة التي يحن إليها ويجد صعوبة في نسيانها، كما بذل جهداً، ذات يوم، لتحمل فراق قسنطينة وغيابه عنها.

تكون قسنطينة المكان الحاضر، تقريباً، في الفصول: الأول والخامس والسادس، والغائب المستحضر في الفصول: الثاني والثالث والرابع. وتحضر باريس عندما تغيب قسنطينة، وتغيب الأولى عندما تحضر الثانية.

رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث

تتغير دلالة المكان وملامحه بفعل الزمن، كما يجسد اختلاف المكان الزمن الذي مضى في غفلة دون أن نفطن إلى مضيه قبل ذلك؛ ذاك أن "المكان في مقصـوراته المغلقـة التـي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً"[4]، فالعودة إلى المكان الماضي لا يصاحبها عـودة فـي الزمن، ونتيجة لذلك تتغير نظرة الشخصية للمكان، وتتغير أيضاً بتغير الأحداث المرتبطة بـه؛ فلا تحمل أي من باريس وقسنطينة دلالة واحدة، بل تجمع كل منهما بين معاني الغربة والوطن، وتتغير من سالب لإيجاب وإيجاب لسلب وفق تموجات الزمن، واختلاف الأحداث.

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 377.

(2) ينظر، السابق، ص 385 .

(3) ينظر، السابق، ص 391 .

(4) باشلار، غاستون:جماليات المكان، ترجمة:غالب هلسا،مجلة الأقلام،دار الجاحظ للنشر،وزارة الثقافة والإعلام،بغـداد، د.ت، ص 46.

يعشق "خالد" قسنطينة، ويفقد ذراعه من أجلها، ليوصم بعاهة أبدية، أيام الثـورة، يـوم كانت معقلاً للثوار ومدينة تحترم المجاهدين ومعطوبي الحرب، وعندما تسلم الجزائريون زمـام أمورها، وغدا موظفاً وحارساً على نصوص المثقفين في مدينة تقمع حرية الكلمة، يقرر هجرها وتفضيل الغربة عليها.

وعلى الرغم من ابتعاده عنها، يظل على وفائه العشقي لها، وتظل المدينة الأجمل التـي تسكنه، والمكان الحاضر رغم غيابه، ولأن الغياب يزيدها سحراً، يتذكر تفاصيلها التـي غابـت عنه وهو فيها " أدهشتني هذه الفكرة التي ولدت في ذهني مصادفة، وأدهشني أكثر، كون هـذه التفاصيل التي تشغلني اليوم بإلحاح، لم تكن تلفت انتباهي منذ ربع قرن.."[(1)]، ويستعيد ملامحها رسماً، مخلداً جسورها في لوحات فنية جعلت منه فناناً عظيماً "كنت أريد أن أرضي قسـنطينة حجراً حجراً، جسراً، جسراً. حياً.. حياً، كما يرضي عاشق جسد امرأة لم تعد له"[(2)].

وعلى الرغم من فقدانه لذراعه في وطنه،حيث قسنطينة جزء منه،تظل معقـل أحلامـه وذكريات طفولته ونضاله، ومكان الأمومة الحميمي، يستنجد بدفئها في شتاء تونس البارد " كدت أصرخ في ليل غربتي.. "دثريني قسنطينة .. دثريني.."[(3)]. ويكون عشقه لها سبباً في كرهه لأي مكان يطؤه؛ فهي تطارده كما تطارد غزة "زياد" " لم يكن يفهم أن تطاردني تلك المدينـة إلـى درجة إخراجي من كل المدن. وها هو الآن يصل إلى كلامي من تلقاء نفسه، ويصـبح بـدوره مسكوناً بمدينة، مطارداً بها"،[(4)] ويؤكد "خالد" أن الفقدان هو المؤجج لشوقه "هنالك أشياء شـبيهة بالسعادة لا ننتبه لوجودها إلا بعدما نفتقدها!"[(5)]، لهذا تبرد حرارة وجده بقسنطينة بمجرد عودته إليها، وقد تغير كل شيء فيها بتغير الزمن ومروره. ولعل عودتـه الموجعـة إليهـا رسـخت صورتها القاتمة في ذهنه؛ حيث قدم لحضور زفاف المرأة الوحيدة التي عشق، فتصـير مكـان الفجيعة لا مكان الحب، مكان الفراق بعد أن كانت يوماً مكان لقائه بها طفلة "لتكن قسنطينة لقاءنا

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 135 .
(2) السابق، ص 191 .
(3) السابق، ص 62 .
(4) السابق، ص200 .
(5) السابق، ص210 .

وفراقنا معاً.. فلا داعي لمزيد من العذاب"[1]. ويتغير نتيجة لذلك شعوره بالمدينـة وأماكنهـا، فيغدو مطارها بارداً وليلها موحشاً "بارد مطارك الذي لم أعد أذكره.. بارد ليلك الجبلي الذي لم يعد يذكرني"[2]، يراها أماً متطرفة العواطف حباً وكراهية، حناناً وقسوة، تحترم الخونة وتعرض عن الشرفاء، تتأمل جواز سفره ولا تكترث بشخصه الذي عشقها وخلدها في فنه "هذه المدينـة الوطن، التي تدخل المخبرين وأصحاب الأكتاف العريضة والأيدي القذرة من أبوابها الشـرفية.. وتدخلني مع طوابير الغرباء.."[3].

ويسـهم برودها في اسـتقباله، في تغير دلالتها لديه، حتى غدا يتسـاءل دهشـاً عن سـبب حبه لـها "ما الذي أوصلني إلـى جنون كهذا؟ ما الذي أوقفنـي عند أبواب قلبها عمراً؟"[4].

فتتغير دلالة قسنطينة من إيجاب إلى سلب، وتصير مدينة لا تأبه بنفسها بقدر ما تأبه لما يقال عنها، مدينة تحترف الجنون[5]، "هي مدينة لا يهمها أحد غير نظرة الآخرين لها، تحـرص على صيتها خوفاً من القيل والقال الذي تمارسه بتفوق. وتشتري شرفها بالـدم تـارة.. والبعـد والهجرة تارة أخرى"[6]، فهي أكثر المدن نفاقاً وكذباً[7]، تخفي خلف شوارعها "قصـص الحـب غير الشرعية، واللذة التي تسرق على عجل خلف باب.. وتحت ملاءتها السوداء الوقور، تنـام الرغبة المكبوتة من قرون.."[8] فهي مدينة سادية تتلذذ بتعذيب أولادها[9]، مدينـة التناقضـات والأضداد "هذه هي الجزائر يا حسان.. البعض يصلي، والبعض يسكر.. والآخرون فـي أثنـاء

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص279 .
(2) السابق، ص284 .
(3) السابق، ص287 .
(4) السابق، ص290 .
(5) ينظر، السابق، ص 295 .
(6) السابق، ص 294 .
(7) ينظر، السابق، ص 315.
(8) السابق، ص 316 .
(9) ينظر، السابق، ص 344.

ذلك يأخذوا في البلاد!"[1]. وتتغير دلالة المدينة في نظر "حسان" أيضاً، الذي يؤكد هجرة أهلهـا لها؛ إذ لا تترك لهم سوى خيارات السرقة أو الانتحار أو الانتظار[2]. ويصير الـوطن عاريـاً مشوهاً في نظر "خالد"، خالياً من كل جمالية أسبغها عليه " فتركته ليتحدث.. ويعري أمامي هذا الوطن الذي كنت كسوته حنيناً وعشقاً وجنوناً"[3]، فيتحول إلى غريب فيه، يشعر بـدوار علـى جسور أفنى عمره في رسمها" وإذا بي أشعر فجأة بالخجل من هذه المدينة.. وأكاد أعتذر لهـا. وحدهم الغرباء هنا يشعرون بالدوار"[4]، وتكون المفارقة؛ إذ يقرر "خالد" الهرب من الجسر الذي قضى عمراً يرسمه[5].

وهكذا يسلب الاقتراب من المدنية القداسة التي منحها لها البعد، فيرى "خالـد" الأشـياء دون قناع " أتراه عشق هذا الوطن.. أم البعد عنه، هو الذي أعطى الأشياء العاديـة قداسـة لا يشعر بها غير الذي حرم منه؟"[6]، وكأن الاقتراب من الحلم يقتله، فيقرر الرحيل عنهـا؛ علـه يسترجع بعض جمالها الذي كان. "تراني أطلت المكوث هنا، واقترفت حماقـة الاقتـراب مـن الأحلام حتى الاحتراق، وإذا بي يوماً بعد آخر، وخيبة بعد أخرى، أشفى من سلطة اسمها على، وأفرغ من وهمي الجميل .. ولكن ليس دون ألم؟"[7] ويشفى فعلاً من ولهه بهـا، ويكـف عـن معاملتها كمدينة فوق العادة[8].

يقطع "خالد علاقاته بقسنطينة، ويغيب عنها ست سنوات، لا تكون خلالها هاجسه، بـل يحاول أن يصنع من غربته وطناً بديلاً، ولولا موت أخيه لما عاد إليها، الحادث الذي تتأكد بـه دلالة المدينة السلبية، فتغدو مكان الفاجعة بامتياز؛ يفقد فيها ذراعه أولاً، وحبيبته ثانيـاً، وأخـاه

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 345.
(2) ينظر، السابق، ص 303.
(3) السابق، ص 306 .
(4) السابق، ص 295.
(5) ينظر، السابق، ص 296 .
(6) السابق، ص 362 .
(7) السابق، ص364.
(8) ينظر، السابق، ص 363 .

أخيراً، الذي يعود مرغماً لدفنه، كما عاد مرغماً لدفن حبه "تلك الأم الطاغيـة التـي تتـربص بأولادها، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة"[1].

وتكون المفارقة؛ إذ تتحول قسنطينة، في الذكرى الرابعة والثلاثين للثورة، إلى غربة موحشـة، بعد أن كانت بلد الأمومة والحرية في الذكرى الأولى "فما أوجع هذه الصدفة التي تعود بي، بعد كل هذه السنوات إلى هنا، للمكان نفسه، لأجد جثة من أحبهم في انتظـاري، بتوقيـت الـذاكرة الأولى"[2]. وتنتهي المدينة التي كانت بطلاً فاعلاً، وطرفاً لا يمكن إهماله "سأحدثك عـن تلـك المدينة التي كانت طرفاً في حبنا، والتي أصبحت بعد ذلك سبباً في فراقنا، وانتهى فيهـا مشـهد خرابنا الجميل "[3]. تسقط بسقوط أخيه، ويرى المكان من خلال هذا الحدث " وأقف أنا وسـطها وكـأنني أقف على تلك الصخرة الشاهقة، لأرقص وسط الخراب، بينما جسور قسنطينة الخمسة تتحطم وتتدحرج أمامي حجارة نحو الوديان "[4].

وربما خاف صديقه (روجيه نقاش) من العودة إلى هذه المدينة، لما أصاب "خالد"، خاف ألا يتعرف عليه المكان، وفضل الاحتفاظ بالحلم على مواجهة الواقع" ما يخيفني ليس ألا يعرفني الناس هناك، بل ألا أعرف أنا تلك المدينة.. وتلك الأزقة.. وذلك البيت الذي لم يعد بيتـي منـذ عشرات السنين"[5]. الأمر الذي فعله كثير من الفلسطينيين؛ إذ رفض العديد منهم زيارة بيـوتهم التي احتلت عام 1948م خوفاً من مواجهة الواقع، و "رفضاً للاقتـراب مـن عـالم الـذاكرة، والتعاطي مع ألم لا يطاق، ولا يمكن تجنبه بعد زيارات كهذه"[6].

فبينما تكون قسنطينة، قبل الاستقلال، موئلا للأحرار، تغدو، بعد التحرير، وطناً للسراق، وبينما تكون، في أول الرواية، رمزاً للأمومة ودفئها، يستحضرها "خالد" على الرغم من غيابها،

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 391 .
(2) السابق، ص 24 .
(3) السابق، ص 48 .
(4) السابق، ص 394.
(5) السابق، ص 134 .
(6) سعدي، أحمد: الذاكرة والهوية، مجلة الكرمل،مؤسسة بيسان للصـحافة والنشـر والتوزيـع، ع 75-74، 2003م، ص19.

تغدو، في آخر الرواية، معقلاً لجراحه، وبؤرة لألمه يتمنى الهروب منها، ويفعل ذلـك لكنهـا تعيده إليها مرغماً لدفن أحب الناس إليه.

خلافاً لـ "خالد"؛ لا تعشـق "حياة" قسنطينة، بل هي تكن لها كرهاً، وتراها مدينـة لا تطاق، صالحة فقط لمـن أراد الانتحـار أو الجنون[1]؛ فهي تعرف المدينة حقيقة لا حلماً كـ "خالد"، تراها دون تجميل، دون أن يصبغ عليها الحلم سحره، وترى أن خير علاج لـ " لخالـد" يكمن في زيارتها، الأمر الذي تكلفت به، وكان سبباً في شفائه منها " إن من حسن حظك أنك لم تزر قسنطينة منذ عدة سنوات.. وإلا لما رسمت من وحيها أشياء جميلة كهـذه، يـوم تريـد أن تشفى منها عليك أن تزورها فقط .. ستكف عن الحلم!"[2]. فالحيـاة فيهـا صـعبة لا تطـاق، والإنسان فيها مراقب[3]. كما أنها تكره الجسور التي يحبها "خالد" وأما جسور قسنطينة الحديدية المعلقة في الفضاء، فهي جسور مخيفة، حزينة. لا أذكر أنني عبرتها مرة واحـدة راجلـة، أو حاولت مرة واحدة النظر فيها إلى أسفل.. إلا شعرت بالفزع والدوار"[4].

تشكل باريس المعنى المقابل لقسنطينة، فتكون مكاناً للغربة، عندما تكون قسنطينة وطناً للدفء، وتغدو وطناً يحاول "خالد" اعتياد الأشياء فيه، بعد تحول قسنطينة إلـى غربـة؛ فلـدى رحيله الأول إلى باريس، كان يراها غربة يضطر للسفر إليها نظراً لتغير حـال وطنـه الـذي يعشق، فيعادي كل شيء فيها، يسكنها ولا تسكنه، يستحضر قسنطينة نكاية بهـا وكأنـه بـذلك يغيظها، ويثبت قصورها على احتوائه " غربة كنت أحاول أن أختصرها بعملية حسابية كاذبـة، تتحول فيها السنوات إلى ثماني مفكرات لا غير.. "[5]، وعلى الرغم من احترام المدينة لموهبته وفنه، تظل مدينة الثلج والصقيع والوحدة[6]، ترفض جراحة التي أحدثتها هي[1]، فيعلن عداوتـه لنهرها، وكرهه للعيون الرزق[2].

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 200.
(2) السابق، ص 210.
(3) ينظر، السابق، ص 188.
(4) السابق، ص 168.
(5) السابق، ص65.
(6) ينظر، السابق، ص 285.

وعلى الرغم من كونها غربة، لا يبدو الرحيل عنها سهلاً، ولا يسهل عليه فراقها، فثماني سنوات جعلته يعتاد عليها " ليس من السهل على شخص سكنته الغربة أن يجمع أشياءه هكذا ويعود.. في الحقيقة المنفى عادة سيئة يتخذها الإنسان، قد أصبحت لي أكثر من عادة سيئة هنا.. "[3].

وبعد زيارة "خالد" لقسنطينة لحضور زفاف "حياة"، واغترابه فيها، يقرر التعود على باريس وجعلها وطناً بديلاً، يعوضه عن وطنه الضائع" رحت أؤثث غربتي بالنسيان. أصنع من المنفى وطناً آخر لي، وطناً ربما أبدياً، علي أن أتعود العيش فيه "[4]. ويعتاد عليها درجة صعوبة نسيانها "لا بد أن أتعلم الآن الوجه الآخر للنسيان. الغربة أم أيضاً ليس سهلاً أن نجتاز الجسر الذي سيفصلنا عنها .."[5].

وهكذا يغدو الوطن غربة، والغربة وطناً، ويعاني "خالد" من قسوتهما وصعوبة نسيانهما، ويظل مشرداً في كليهما.

كما يرتبط المكان بالأحداث، حتى ليرقى إلى مستواها، فتذكر "مستغانمي" المكان بـ ذكر الحدث، فيتحول بيت "خالد " في باريس من جنة شهدت لقاءه بـ "حياة" إلى جحيم حين تخونه هذه مع "زياد"، وتتحول باريس من مولد للحب إلى منبع للخيانة[6].

ويصير المكان لعنة يحاصر صاحبه، يذكره بما جرى فيه يوماً، الأمر الذي أدركه "خالد" عندما قرر الالتقاء بـ "حياة" في مقهى مجاور لبيته، فصار، فيما بعد، عنواناً لذاكرته، يعيده كلما رآه إلى لقاء حميمي جرى بينهما ذات يوم "لم أكن أعرف وقتها أنني أختار عنواناً لذاكرتي مجاوراً تماماً لعنوان بيتي، وأنني بذلك سأمنح الذكريات حق مطاردتي"[7]، الأمر الذي

---

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 73.
(2) ينظر، السابق، ص 189.
(3) السابق، ص81.
(4) السابق، ص385.
(5) السابق، ص 401.
(6) ينظر، السابق، 54.
(7) السابق، ص 139.

أدركه عندما أدخلها بيته " أي جنون كان أن آتى بك إلى هنا، أن أفتح لـك عـالمي الســري الخاص، أن أحولك إلى جزء من هذا البيت"[1]. البيت الذي يتحول إلى جحيم بعد ســفرها إلــى الجزائر "هذا البيت الذي أصبح جنتي في انتظارك، والذي قد يصبح جحيمي بعدك"[2].

المفارنة بين الأمكنة

كثيراً ما يداخل الروائي بين مكانين في سياق واحد، نتيجة تـداعي الـذكريات تـارة، والموازنة بينهما تارة أخرى، ليكشف مدى المفارقة الشاسعة بينهما، الأمر الـذي لجـأت إليـه "مستغانمي " من خلال " خالد "؛ إذ يقارن بين مدينتين وجد نفسه مقيماً فيهما ووجدهما مقيمتين فيه، تنشطر حياته بينهما غربة وحنيناً، مدينتين متناقضتين تتناوبان في ذهنه حضوراً وغيابـاً، يغريه اختلافهما بعقد مقارنة بينهما، مقارنة تطال الســكان والنساء والعادات من لباس وأكـل.. فيطالعنا "خالد" في أول الرواية وقد عاد إلى قسنطينة، التي تحولت إلى غربة، عودته الأخيـرة، كما تحولت باريس إلى وطن يصعب نسيانه، فيقارن بين عادات هذه وتلك في تقديم القهوة "فـي مدينة أخرى تقدم القهوة جاهزة في فنجان، وضعت جواره مسبقاً ملعقة وقطعة سكر"[3] "ولكـن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كل شيء إنها تفرد ما عندها دائماً. تماماً كما تلبس كل ما تملك. وتقول كل ما تعرف"[4].

ويقارن بين أناقة باريس، التي انعكست على شخصه فراح يهتم بمظهره، وقبح قسنطينة ولا مبالاتها، الأمر الذي انعكس عليه أيضاً " وكانت باريس مدينة أنيقة، يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها"[5] "اليوم لا شيء يستحق كل تلك الأناقة واللياقة، الوطن نفسه أصــبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق!"[6].

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 157 .

(2) السابق، ص 157.

(3) السابق، ص 8.

(4) السابق، ص 8.

(5) السابق، ص 23.

(6) السابق، ص 23.

وتطال مقارنته النساء، وتكون (كاترين)، التي لـم يستطيع حبها، حافزاً لهذه المقارنـة "إن امرأة تعيش على "السندويشات" هي امرأة تعاني من عجـز عـاطفي، ومـن فـائض فـي الأنانية..."[1].

ويستحضر إذ ذاك أمه "وأما الزهرة" جدة "حياة" وطريقتهن في الحب "اكتشـفت بعـدها أنها طريقة مشـتركة لكل الأمهات عندنا. إنها تحبك بالأكل، فتعد من أجلك طبقـك المفضـل وتلاحقك بالأطعمة"[2]، لهذا يحب "حياة" " ابنة قسنطينة " وجدت نفسي – ربمـا وفـاء لهـن – عاجزاً عن حب امرأة تعيش على الأكل الجاهز، ولا وليمة لها غير جسدها !"[3] ويـدرك بعـد رؤية "حياة " صقيع أيامه قبلها[4].

وتطال مقارنته الفكر ومظاهر الحضارة بين أوروبا والعالم العربي، من خلال معايشـته لباريس وقسنطينة "وحدهم العرب راحوا يبنون المباني ويسمون الجـدران ثـورة. ويأخـذون الأرض من هذا ويعطونها لذاك، ويسمون هذا ثورة"[5].

أنسنة المكان

تعقد "مستغانمي" علاقة وثيقة بين الشخص والمكان الذي يسكنه، إلى درجة أنسنة هـذا المكان، وجعله شبيهاً بصاحبه، يأخذ منه ويعطيه، "فإن المرء كذلك بقدر ما ينظم الفضاء ينظمه الفضاء. اختراق متبادل. تفاعل يدخله المرء عبر سيرورة تجربته في الوجود وعبر اضـطراد تشكل تصوراته وخبراته وتشييد معرفته"[6]. الأمر الذي يؤكده "خالد" "كان زياد يشبه المدن التي مر بها. فيه شيء من غزة، من عمان.. ومن بيروت وموسكو.. ومن الجزائر وأثينا"[7]. كمـا

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 76.
(2) السابق، ص 107.
(3) السابق، ص 108.
(4) ينظر، السابق، ص 172،173.
(5) السابق، ص 148.
(6) نجمي، حسن: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنـان، الـدار البيضاء- المغرب، 2000، ص32.
(7) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 195.

غدا مقهى (ميرابو) حيث يلتقي "خالد" "بحياة" يشبههما "وكيف أصبح تدريجياً يشـبهنا، بعـدما تعود أن يختار لنا زاوية جديدة كل مرة، تتلاءم مع مزاجنا المتقلب"[1]، وتشبه الأشياء أهلها، كما هي جرائد قسنطينة " ألأن الجرائد تشبه دائماً أصحابها، تبدو لي جرائدنا وكأنها تستيقظ كل يوم مثلنا، بملامح متعبة وبوجه غير صباحي غسلته على عجل.."[2].

ويعشق الشخص المكان إلى درجة تصعب معها مغادرته، وإن فعل ظل المكان شـبحاً يطارده ويعيده حنيناً إليه، كما طاردت قسنطينة "خالد" وغزة "زياد"[3].

ويطلب "خالد" من المكان أن يتعاطف معه، ويشعر بشعوره، فيعتبر، لهـذا، اسـتمرار الحياة على جسر (سيدي راشد)، يوم زفاف "حياة"، تجاهلاً من هذا الجسر لحزنه، وإعراضاً عن مشاعره وخيانة لها " وكان جسر (سيدي راشد) يبدو بدوره منهمكاً في حركـة دائمـة كـامرأة تستعد لحدث ما.. مأخوذاً بهمومه اليومية، وبحماس نهايات الأسبوع"[4].

ونظراً لصعوبة " تجاهل آثار المكان السيكولوجية على الإنسـان ودوره فـي تكـوين المعاني العاطفية، للمواقع والأماكن، وربطها بالحياة التي عاشها الإنسان فيها "[5]، يقيم "خالـد" شبهاً بينه وبين قسنطينة كلها، وبينه وبين جسورها تحديداً؛ فهو مثلها لم يختر قدره والألم الذي أصابه، كما لم تختر هي تاريخها وجغرافيتها، وعلى الرغم من ذلك لا يستسلمان " فهل عجـب أن أشبه هذه المدينة حد التطرف؟ "[6]. وتشبه غرناطة "حياة" كما يرى[7]، ويغدو البيت الـذي أقام فيه شبيهاً بجسدها[8].

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 139.
(2) السابق، 14.
(3) ينظر، السابق، ص 211.
(4) السابق، ص 336.
(5) المحادين، عبد الحميد، المكان الروائي، ص27.
(6) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 25.
(7) ينظر، السابق، ص 216.
(8) ينظر، السابق، ص 218.

ويجعل "خالد" من جسور قسنطينة معادلاً موضوعياً له، يرسم نفسه من خلال رسمه لها، ويعبر عن حاله وما آل إليه وضعه، فقد كانت أول شيء رسمه، إثر إصابته وبتر ذراعه،حيث صار جسراً معلقاً بين الحياة والموت، لا ينتمي لأي منهما "ويخرجني من السرية إلى الضوء، ليضعني أمام مساحة أخرى.ليست للموت وليست للحياة. مساحة للألم فقط. وشرفة أتفرج منها على ما يحدث في ساحة القتال"(1).

ويؤكد "زياد" من خلال تفسيره للوحات "خالد" الإحدى عشرة، التي خاد عليها جسور قسنطينة خلال شهر ونصف، يؤكد ما نذهب إليه " لقد توحد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح. ثم في حزن متدرج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته يوماً أو عمراً كاملاً.."(2). فقد رسم نفسه من خلال الجسر، مؤكداً على تدرجه من مناضل من أجل استقلال وطنه، إلى مبتور الذراع والأحلام، يعاني الفقدان الذي يتعمق بزواج "حياة"، ويتكرر بموت أخيه، ولا يبقى منه في آخر العمر سوى شبح فاقد للسعادة والأمل، لتكون لوحة الجسر الأخيرة التي رسمها بمثابة تنبؤ بهذه النتيجة" في اللوحة الأخيرة لا يظل بادياً من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط من الضوء. كل شيء حوله يختفي تحت الضباب فيبدو الجسر مضيئاً، علامة استفهام معلقة إلى السماء.. كجسر"(3).

فهو معلق بين الأضداد منذ وجد،معلق بين الموت والحياة، بين الوطن والغربة، بين السعادة والشقاء، تماماً كجسر، لا ينتمي لأي منهما منذ وجد، ولم ينتم فعلياً إلى أي طرف "هناك أناس ولدوا هكذا على جسر معلق. جاؤوا إلى العالم بين رصيفين وطريقين وقارتين. ولدوا وسط مجرى الرياح المضادة، وكبروا وهم يحاولون أن يصالحوا بين الأضداد داخلهم.ربما كنت من هؤلاء"(4).

---

(1)مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 35.

(2) السابق، ص 207.

(3) السابق، ص 207.

(4) السابق، ص 402.

فهو جسر طرفه باريس والآخر قسنطينة " أين يقع البحر وأين يقع العدو؟ أيهما أمامي وأيهما ورائي؟ ولا شيء وراء البحر سوى الوطن..ولا شيء أمامي سوى زورق الغربـة..ولا شيء بينهما سواي .."[1]. فهو جسر معلق مثلها "ما زالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل، وأنا أصبحت جسراً آخر معلقاً هنا"[2].

وقد فعل الرسام الفلسطيني "عاصم أبو شقرا (1961-1990) " ما فعله "خالد" هنا، فـي جعل المكان وأشيائه معادلاً لساكنيه؛ إذ جعل شجرة الصبار معادلاً للفلسطيني، حيـث رسـم " مشهد المكان الفلسطيني من زاوية تبرز الغائب عنه، أي القرى والمناطق السكنية المدمرة فـي اللوحات الأولى لأبي شـقرا كانت أشـجار الصبار في بيئتها الطبيعية – تقوم مقـام الحـدود للقرية – لكن الفراغ المحيط بها يدل على وجودها كتذكارات باقيـة لحيـاة جمعيـة تعرضـت للتصفية. وفي لوحاته اللاحقة فصلت أشجار الصبار عن بيئتها الطبيعية ووضعت فـي أوانـي الزهور. يعرض هذا "النزوح" القسري كمصدر للعذاب. ففي إحدى اللوحـات، مـثلاً، رسـمت شجرة الصبار كقبضة سوداء من خلال الأشواك تندفع نحو سماء عاصفة،وفي لوحـة أخـرى يعزز ظل الآنية على حافة النافذة الإحساس بغياب القمر"[3] .

فتدرج "خالد" برسم الجسور من حالة إلى حالة، يعبر فيها عن مراحل عمره، يعيدنا إلى تدرج " عاصم " في رسم شجرة الصبار، وجعلها تمثيلاً للنكبة الفلسطينية ومراحلها.

ومن أنسنة "مستغانمي" للمكان. ما يفعله "خالد" مع قبر والدته؛ إذ يصـير القبـر وأمـه واحداً، فهو قبر رخامي بسيط، بارد كقدر والدته،كثير الغبار كقلبه هو[4] "ها هي ذي (أماً) شبر من التراب، لوحة رخامية تخفي كل ما كنت أملك من كنوز صدر الأمومة الممتلئ.. رائحتها.. خصلات شعرها المحناة.."[5] .

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 402.

(2) السابق، ص 1.

(3) سعدي، أحمد: الذاكرة والهوية، ص 21 .

(4) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 328.

(5) السابق، ص 329.

فيغدو الحجر حنوناً كقلب أمه، أرحم من باقي البشر عليه "هذا الحجر الرخامي الـذي أقف عنده أرحم بي منك"[1]، يعكس القبر حنان صاحبته "لو بكيت الآن أمامه لأجهـش بـدوره بالبكاء. لو توسدت حجره البارد. لصعد من تحته ما يكفي من الدفء لمواساتي. لو ناديته (يـا أما..) لأجابني ترابه مفجوعاً "واش بيك أميمه..". ولكن كنت أخاف حتى على تراب (أما) مـن العذاب، هي التي كانت حياتها مواسم للفجائع لا غير"[2]. فالقبر إذن معادل لصاحبته، يخاطبـه "خالد" ويعتذر له.

الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث

في الرواية إيقاع مكاني؛ إذ تبدأ وتنتهي في المكان ذاته، تقريباً، تبدأ بـ "خالد" جالساً في بيت "حسان"، وتنتهي به في المطار عائداً إلى ذلك البيت، كما تذكر النافذة في أول الرواية، بعد انتهاء الأحداث، إذ يطل "خالد" من خلالها على قسنطينة، وقد فقد عشقه لها، ليهرب من "حيـاة" فتنهال عليه ذاكرته[3]، وهي النافذة التي يأتي عليها في آخر الرواية، تقريباً، يشرعها يوم زفاف "حياة" ليخرج منها طيفها، فتدخل قسنطينة منها " أدري فقط أن قسنطينة، دخلت من تلك النافـذة نفسها. التي قلما فتحتها"[4].

وتكون الأماكن العامة أماكن للقاء "خالد " و "حياة "،وبعد بلوغ العلاقة ذروتها يـدعوها لبيته، المكان الخاص، لتنتهي القصة في مكان عام، في حفلة زفاف "حيـاة" أمـام حشـد مـن المدعوين.

فبينما يلتقي "خالد" و "حياة" في صالة عرض للرسومات في باريس، ويتكرر هذا اللقـاء مدة أسبوعين، ثم يلتقيان في مقهى (ميرابو) مدة ثلاثة أشهر، ينتقلان إلى بيت "خالد "، بيـد أن علاقتهما لا تكاد تبدأ حتى تنتهي؛ إذ تسافر هي إلى الجزائر، وتقع في حب "زياد" لدى عودتها،

(1)مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 329.

(2) السابق، ص330.

(3) ينظر، السابق، ص 11.

(4) السابق، ص 336.

لتلتقي به في بيت "خالد" أيضاً. وتنتهي علاقتها بـ "خالد" يوم زفافها في بيت يضم عدداً من المدعوين.

وهكذا تبني "مستغانمي" المكان في روايتها بوعي فني؛ حيث تظل الأماكن العامة أماكن اللقاء الأولى، وأماكن الفراق، بينما تكون حميمية العلاقة وخصوصيتها في مكان خاص بعيد عن عيون الفضوليين.

فوضى الحواس

تدور أحداث هذه الرواية بين مدينتين أيضاً، يبد أنهما جزائريتان، فلا وجود لفرنسا هنا؛ إذ تنشطر الأحداث بين قسنطينة والجزائر العاصمة.

وبينما تكون السينما ومقهى العودة أمكنة القصة التي كتبتها "حياة"، في الفصل الأول، تغدو أمكنة الفصل الثاني؛ إذ ترتادها "حياة" بحثاً عن بطل قصتها القصيرة. ويضاف إلى هذه الأمكنة بيت "حياة" [1]، وبيت أمها[2]، ثم بيت عم " أحمد " السائق الذي تزوره بعد مقتله حيث القرآن والعويل[3].

وتستخدم في تنقلاتها سيارة زوجها الضابط تارة[4]،وسيارة الأجرة طوراً[5]، يضاف إلى هذه أضرحة الأولياء التي تزورها لتنجب،بناء على طلب أمها، والجسر حيث يقتل عم"أحمد"[6]،

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص 97.
(2) ينظر، السابق، ص 103
(3) ينظر، السابق، ص 124
(4) ينظر، السابق، ص 60
(5) ينظر، السابق، ص74
(6) ينظر، السابق، ص 109

ثم المشفى العسكري الذي اقتيد إليه[1]، والمخفر الذي استمعوا فيه إلى أقوالها[2]، والمقبرة حيث قبر والدها[3]، والحمام العام الذي تلتقي فيه نسوة المدينة[4]، ومحل بيع القرطاسية.

أما الأماكن التي ترتادها "حياة" في العاصمة، فبيت شاسع على البحر[5]، وبيت "عبـد الحق " صديق "خالد" المصور[6]، وتتوزع الأماكن العامة بين الشوارع التي تلتقـي فيهـا بـ ـ "خالد"[7]، والمخبز الذي تشتري منه خبزها، وساحة " عبد القادر "[8]، ثم المقهى الذي تلتقي فيه بـ "خالد"[9].

حضور المكان وغيابه

يتغلب المكان الحاضر، في هذه الرواية، على المكان الغائب، كما تغلب الزمن الحاضر على الزمن الماضي؛ فتقل وتيرة التناوب بينهما، وتكون الإشارة للمكان الغائب بهدف المقارنة.

تشكل قسنطينة في الفصل الثاني المكان الحاضر، حيث تلتقي "حياة" و "خالد" في السينما ومقهى "العودة" بداية، ثم مقهى "سيدة السلام"[10]، كما تتنقل بين بيت أمها والجسور، حيث يقتل عم "أحمد"، بحثاً عن "خالد" المصور[11].

تجري الأحداث في الفصل الثالث في العاصمة حيث تلتقي "حياة" بـ "خالد" في الشارع، ثم تزوره في بيته الخاص [12]، وبينما يكون البيت الشاسع على الشاطئ مكاناً حاضراً تقيم فيـه

---

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص 111
(2) ينظر، السابق، ص 112
(3) ينظر، السابق، ص 201
(4) ينظر، السابق، ص 230
(5) ينظر، السابق، ص 139.
(6) ينظر، السابق، ص 173 .
(7) ينظر، السابق، ص 148 .
(8) ينظر، السابق، ص 256.
(9) ينظر، السابق، ص 313.
(10) ينظر، السابق، ص 74.
(11) ينظر، السابق، ص 105.
(12) ينظر، السابق، ص 139.

"حياة"[1]، يكون غائباً مستحضراً في الوقت نفسه؛ "تستعيد "حياة" وضعه أيام الاحتلال[2]. كمـا تكون قسنطينة المكان المتذكر للمقارنة بينها وبين العاصمة[3].

كما تغدو العواصم العربية بتماثيلها المختلفة مكاناً متذكراً، لدى مرور "حيـاة" بسـاحة الأمير "عبد القادر"، في أثناء زيارتها لبيت "خالد" ورؤيتها لتمثاله الصغير[4].

ويصبح مقهى(الميلك بار) حاضراً ومتذكراً أيضاً، فتستذكر"حياة"، لدى مرورها به، حاله أيام الاحتلال،قبل 40 سنة،يوم زارته "جميلة بوحيرد" وتركت شنطة متفجرات تحت طاولته[5].

ويستحضر "خالد" المصور الأماكن الغائبة التي وردت في "ذاكـرة الجسـد"؛ إذ يخبـر "حياة" بنسيانه لرسوماته في مدينة أخرى، ويعني باريس التي ترك فيها "خالد" الرسام رسوماته " لقد تركتها في مدينة أخرى"[6]، وحيث يكون بيت المصور حاضراً، تزوره "حياة"، يكون بيـت الرسام في باريس غائباً متذكراً؛ حيث يعيد تشابه الأحداث بين الروايتين "خالد" المصـور إلـى زمن آخر، ومكان آخر، جرى فيه لقاء مشابه " لكن العجيب أن لي إحساساً ثابتاً بأنني قابلتك في بيت آخر، وقبلتك في زمن آخر.. "[7]، فيحيله ما جرى بينهما، إذ قبل "حياة" أمام المكتبة، لمـا جرى في بيت الرسام في باريس، حيث قبل الأخير المرأة ذاتها أمام مكتبة أيضاً[8].

تعود الأحداث في الفصل الرابع، إلى قسنطينة حيث تزور "حياة" بيت عم " أحمد " فـي العيد، وتزور قبر والدها[9]، ويغدو الحمام حاضراً ومتذكراً؛ إذ يعيدها منظره الآن، إلى وضعه يوم كانت طفلة تزوره رفقة والدتها[1].

---

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص 140 .

(2) ينظر، السابق، ص 141.

(3) ينظر، السابق، ص 146.

(4) ينظر، السابق، ص 169.

(5) ينظر، السابق، ص 171.

(6) السابق، ص 175.

(7) السابق، ص 183.

(8) ينظر، السابق، ص 184.

(9) ينظر، السابق، ص 201.

وتظل قسنطينة مكاناً حاضراً في الفصل الخامس، وتكون مدينة مغربية صغيرة، حيث قضى " بوضياف " فترة إبعاده فيها بعد أن طرده وطنه، تكون مكاناً متذكراً[2].

وبعد عودة "خالد"، المصور من باريس، تسافر "حياة" مع والدتها إلى العاصمة، لتلتقـي به في بيته مجدداً[3]، ويتذكران معاً بيت الرسام في باريس[4].

وتحضر قسنطينة في الذاكرة؛ إذ يستذكر "خالد" حياته فيها، إثر اتصاله بصديقه " عبـد الحق " المقيم فيها[5].

وبينما ينتقل الحاضر إلى قسنطينة في آخر الرواية، يغـدو بيـت "عبـد الحـق"، فـي العاصمة، غائباً ومتذكراً "هي التي عاشت في بيته، ونامت في سريره مع صديقه..."[6]. فعلى الرغم من بعض الإشارات إلى أمكنة غائبة، واستحضارها، يظل المكان الحاضر هو المسيطر.

رؤية الشخصية للأمكنة والمقارنة بينها

لعل ما يميز أمكنة هذه الرواية ثبات دلالتها؛ فلا تتغير صورتها بفعل الزمن أو مـرور الأحداث، كما هو الأمر في "ذاكرة الجسد"، فتلتزم كل من المدينتين دلالة ثابتة من أول الروايـة لآخرها، دلالة تتضح من خلال المقارنة التي تعقدها "حياة" بينهما، فتطالعنا قسنطينة بصـورتها السلبية التي اتخذتها في آخر رواية "ذاكرة الجسد"، بعد زيارة الرسام لها، ورؤية ما هي عليـه من تناقض وتأخذ العاصمة هنا، دلالة باريس هناك.

فقسنطينة مكان الشرعية الزوجية التي تعتورها الرتابة والملل، حيث تعيش "حياة" مـع زوج عسكري لا تحبه، وتكون العاصمة مدينة الحب والحرية " فالشرعية تناديني.. وقسـنطينة

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص 231.
(2) ينظر، السابق، 239.
(3) ينظر، السابق، ص 251.
(4) ينظر، السابق، ص 273.
(5) ينظر، السابق، ص280.
(6) السابق، ص 352.

تنتظرني.. والحياة التي استغفلتها وخرجت على قانونها، تعيدني إلى بيـت الطاعـة، متوجـة ببريق الذكريات "[1].

وتظل قسنطينة مدينة مغلقة، تقمع حرية الأفراد وتخنق العشاق بمراقبتها لتصرفاتهم " ما أتعس العشاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحب ممسكاً أنفاسه، جالساً في عتمـة الشـبهات على كراسي مزقتها بسـكين أيدٍ لم تلامـس يوماً جسد امرأة"[2]، هي"مدينة تلبـ ـس التقـوى بياضاً"[3]، ويتباهى أهلها بازدياد عدد حجاتهم دون أن يكون لذلك علاقة بالدين[4]. هـي مدينـة تحترف الإشاعات "هذه مدينة ترصد دائماً حركاتك، تتربص بفرحك، تؤول حزنـك، تحاسـبك على اختلافك"[5]. وهي مخيفة بتضاريسـ ـها وجغرافيتها كما تراها "حياة"[6]، كئيبـة، تسـجن روح "حياة" المحلقة، وتقتل أحلامها كما قتلت أحلام "خالد" الرسام، فصار يستعجل مغادرتها.

وتعد رؤية " حياة " للمدينة امتداداً لرؤيتها لها في "ذاكرة الجسد"؛ فلم تحب هذه المدينة يوماً " هذه مدينة، لا تكتفي بقتلك يوماً بعد آخر، بل تقتل أيضاً أحلامك "[7]. يخاف أهلها عبور شوارعها، ولا يجرؤون على ارتياد مطاعمها أو دخول بيوتها[8]، يصير الرحيل عنهـا، لشـدة القتل فيها، أملاً وحيداً؛ فعلى الرغم من خوف "حياة" على أخيها "ناصر"، توافق علـى رحيلـه وتسعى لإقناع أمها بذلك[9].

وتشكل العاصمة المكان المقابل، على الرغم من كونهما مدينتين جزائريتين، فهي مكان اللقاء الحر الآمن بلا رقيب، يسيطر الهدوء على شوارعها وبيوتها "لا شيء كـان يشـبه هنـا

---

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص 331.
(2) السابق، ص 46.
(3) السابق، ص 76.
(4) ينظر، السابق، ص 123.
(5) السابق، ص 113.
(6) ينظر، السابق، ص 106.
(7) السابق، ص 136.
(8) ينظر، السابق، ص 331.
(9) ينظر، السابق، ص 218.

شوارع قسنطينة، المكتظة بالسيارات والمارة، وضجيج الحياة. كل شيء هنا جميل ونظيـف، ومهندس بذوق، وكأنه ينتمي إلى مدينة أخرى، أو كأنه وجد خطأ هنا.."[1].

هي مدينة متحضرة لا علاقة لها بالفوضى التي تعج بها قسنطينة "فهذا الشارع يسـتيقظ وينام بهدوء، وبحضارة لا علاقة لهما بصراخ الباعة والأطفال ونداء المآذن التي تستيقظ عليها شوارع قسنطينة"[2]. وتعشق "حياة" هذه المدينة، وتتوق إلى السفر إليها حيث الانعتاق من كـل القيود، فهي مدينة الحلم "بيت أسميته بيت الحلم، فهنا كل شيء يصبح ممكناً كما الأحلام"[3].

علاقة الشخصية بالمكان

تقدم "مستغانمي" المكان، هنا أيضاً، من منظور الشخصية، ووفق إحساسها به؛ إذ تقـيم الشخصية علاقة نفسية مع الأمكنة، تتأثر بها وتؤثر فيها، وهو ما يراه (فيليـب هـامون) مـن ضرورة انسجام الشخصية مع المكان فمن "اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بـين الشخصـية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضـاء الروائـي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"[4] .

فمثلاً، ترفض "حياة" أن تكتب في مكان عام، مؤكدة أن لهذا الفعـل خصوصـيته " أن تجلس لتكتب في مكان علني، كأن تمارس الحب على وقع أزيز سرير معدني. وبإمكان الجميع أن يتابعوا عن بعد، كل أوضاعك النفسية، وتقلباتك المزاجية أمام ورقه"[5].

---

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص 146.
(2) السابق، ص 147.
(3) السابق، ص 254.
(4) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 30.
(5) مستغانمي، فوضى الحواس، ص65.

كما أن هناك بيوتاً تستحيل فيها الكتابة لسبب نفسي تجهله هي ذاتهـا "ثمـة بيـوت لا تستطيع أن تكتب فيها سطراً واحداً، مهما سكنتها، ومهما كانت جميلة، وهذا أمـر يبقـى دون تفسير منطقي"[1].

ويصير المكان وسيلة للتعرف على صاحبه، ومرآة تعكس مزاجه، فتلجأ "حيـاة" إلـى استكشاف بيت "خالد " المصور وذوقه في اقتناء أثاثه وكتبه، لمعرفة شخصه ونفسـيته ومزاجه " بينما أتأمل أنا تلك الغرفة التي يغطيها أثاث بسيط منتقى بذوق عزوبي، لا يتعدى أريكة كبيرة من المخمل، تشغل وظيفة الصالون وطاولة، ومكتبه...."[2]. وتكون المكتبة دليلاً علـى طبيعـة ثقافته ونوعها " فاجأتني شساعة المواضيع التي تضمنتها هذه المكتبة، والتي تفضح ثقافة عاليـة باللغتين، واهتمامات تاريخية وسياسية متشعبة، لم أتوقعها في هذا الرجل"[3].

بل يصير المكان أصدق تعبيراً من صاحبه..؛ فبعد اكتشاف "حياة" أن صـاحب البيـت الحقيقي هو " عبد الحق " تتأكد أنها عرفت هذا الأخير، ولم تعرف المصور على الـرغم مـن رؤيتها له وقيام علاقة حب بينهما" وأنني ما فتئت أعيش بمحاذاته منذ ذلك اليوم .. أشتم عطره، أطالع كتبه.. أستمع إلى موسيقاه، أجلس على أريكته.. أتحدث على هاتفه.. وأقع في حب بيتـه! وإذا بي أثناء وهمي باكتشاف رجل، كنت أكتشف آخر"[4].

ويعتاد الشـخص على المكان إلى درجة رفضه لمغادرته، كمـا رفضـت أم "حيـاة " مغادرة شقتها والعيش مع "حياة"، بعد رحيل "ناصر"[5].

وقد يصير المكان أهم من صاحبه؛ إذ يسعى رجال الشرطة لإنقاذ السـيارة الرسـمية، أكثر من سعيهم لإنقاذ عم "أحمد" الذي يحتضر[6].

---

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص 24.

(2) السابق، ص 174.

(3) السابق، ص 178.

(4) السابق، ص329.

(5) ينظر، السابق، ص 228.

(6) ينظر، السابق، ص111.

وكما يفرض المكان عاداته وتقاليده على سكانه، يظهر بينهم من يتمرد على هذه العادات، كما فعلت "حياة"، التي سعت جاهدة للتخلص من قيود المكان والتمرد عليها، فراحت تعارض بتصرفاتها طبيعته، تذهب لحضور فيلم في السينما، في مدينة لا تفعل نساؤها ذلك "ولكنني كنت أعي تماماً أنني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم، في مدينة مثل قسنطينة، لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما"[1]، ولم تفعل لتجنب تعليقاتهم سوى الدخول قبل بداية الفيلم والخروج قبل نهايته بربع ساعة[2]. كما تجلس وحيدة في مقهى، لتكون موضع استغراب الجميع[3].

ومن غريب تصرفاتها أن تخرج في سيارة رسمية للتفرج على جسر[4]. وتظل كذلك إلى آخر الرواية، حيث تذهب لشراء سجائر في مدينة تستهجن أن تفعل النساء هذا "امرأة تجرؤ على اشتراء سجائر في قسسنطينة، لا بد أنها على قدر من سوء الأخلاق.. أو على قدر من الجنون"[5]، وعلى الرغم من استغراب البائع واستهجانه لفعلها ترفض أن تخبره بأن السجائر ليست لها[6].

أنسنة المكان

تؤنسن "مستغانمي" المكان هنا، كما فعلت في "ذاكرة الجسد"، وتجعله معادلاً للشخص، كما تشيىء الإنسان، فيوحد المصور بينه وبين المكان حتى ليصير جزءاً منه، يسكن مدينة وتسكنه أخرى "أنا كالكتاب الذين يسكنون مدينة، كي يكتبوا عن أخرى. أسكن مدينة. لأتمكن من حب أخرى، وعندما أغادرها لا أدري أيهما كانت تسكنني وأيهما سكنت. أنا حالياً شقة

---

(1)مستغانمي، فوضى الحواس، ص45.
(2) ينظر، السابق، ص 45.
(3)ينظر، السابق، ص 68.
(4) ينظر، السابق، ص 107.
(5) السابق، ص 358.
(6) ينظر، السابق، ص 358.

شاغرة. غادرت قسنطينة عـن حب.. وغادرتني هي عن خيبة"![1] فيصبح الإنسان هنا شـقة فارغة، وتصير المدينة شخصاً يسكنه.

فللمكان روح ومزاج قد يوافق مزاج صاحبه وقـد لا يوافقـه؛ فهـو إنسـان يشـعر ويحس"أذهب لاكتشاف مزاج الأمكنة، وما تبثه روحها من ذبذبات. استشـعرها منـذ اللحظـة الأول"[2]. "أحببت هذا البيت: هندسته المعمارية تعجبني، وحديقته الخلفية، حيث تتناثر بعـض أشجار البرتقال والليمون.."[3]. فالبيوت معادلة للبشر "البيوت أيضاً كالناس. هنالك ما تحبه مـن اللحظة الأولى. وهنالك ما لا تحبه، ولو عاشرته وسكنته سنوات"[4].

وكما جعل "خالد" الرسام الجسر معادلاً له، تجعل "حياة" بيت الشـاطئ فـي العاصـمة معادلاً لها "هذا البيت يشبهني. نوافذه لا تطل على أحد. أثاثه ليس مختاراً بنية أن يبهر أحـداً. وليس له من سر يخيفه على أحد"[5].

الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث

تمتاز هذه الرواية بالإيقاع المكاني، كما امتازت بالإيقاع الحدثي والزماني؛ إذ تبدأ هـذه الرواية وتنتهي في المكان نفسه، تبدأ بذهاب "حياة" إلى محل لبيع القرطاسية لشراء دفتر وأقلام، وتنتهي بذهابها إلى المحل ذاته، لشراء الأشياء ذاتها[6].

وكما تبدأ أحداث الرواية بذهابها إلى السينما، ثم إلى المقهى بحثاً عـن بطـل قصـتها، تذهب إلى المقهى ذاته في آخر الرواية بحثاً عن "عبد الحق" الذي تكتشف موته، ويصير المقهى مكاناً للفاجعة[7].

---

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص 83.
(2) السابق، ص 140.
(3) السابق، ص 140.
(4) السابق، ص140.
(5) السابق، ص140.
(6) ينظر، السابق، ص 374.
(7) ينظر، السابق، ص 300.

ويتشابه البناء المكاني، هنا، مع نظيره في "ذاكرة الجسد"؛ حيث الأماكن العامـة هـي أماكن اللقاء الأولى بين "حياة" و "خالد" المصور، ينتقلان منها إلى أماكن خاصة، ليكون فراقهما في مكان عام أيضاً. فبينما تلتقي "حياة" بـ "خالد" المصور في السينما أولاً، ثم في المقهى، ثـم تلتقيه مصادفة في شوارع العاصمة أمام بائع جرائد[1]، ينتقلان إلى بيت "خالد"، المصور، الذي يشهد لقاءاتهما الحميمية، وتكون نهاية علاقتهما وآخر لقاء لهما في مقهى في العاصـمة، علـى الرغم من امتلاك "خالد" لمفتاح بيته "بيننا وبين المتعة مفتاح شقة لا أكثر. ولكننـي أرفـض أن يتحكم هذا المفتاح فينا وإلا فسيكون في هذا إهانة للحب"[2].

وبينما تظهر مشاعر "حياة" تجاه عبد الحق، حين رأته أول مرة، في مقهى، تنتهي فـي المكان نفسه حيث تكتشف موته، وتشيعه للمقبرة.

عابر سرير

كما جمعت هذه الرواية بين شخوص الروايتين ""ذاكرة الجسد" و "فوضـى الحـواس"، وربطت بين أحداثهما، تجمع بين أماكن الروايتين، فبينما يكون التقاطـب فيهـا بـين بـاريس وقسنطينة، كما في "ذاكرة الجسد"، تطالعنا إشارة إلى بيت "حياة" على الشاطئ فـي العاصـمة، الذي ورد في "فوضى الحواس"، ومحمية الصحافيين، حيث أقام "خالد" المصور، فـي الروايـة نفسها[3]، كما ترد إشارة إلى تونس من خلال استذكار الرسام لأيام إقامته فيها[4]، وألمانيا التـي سافر إليها "ناصر".

فيما عدا هـذا، تكاد أماكن المدينتين، باريـس وقسـنطينة، تكون هـي ذاتها التي في "ذاكرة الجسد"؛ إذ تجري الأحداث في باريس في بيت "خالد" الرسام، المطل على جسر(ميرابو) ونهر السين، ومقهى (ميرابو)، وقاعة عرض رسوماته والمقهى المجاور لها، والمطار، يضاف

---

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص 148.

(2) السابق، ص 323.

(3) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص 70.

(4) ينظر، السابق، ص 133.

إليها شقة "مراد" صديق "خالد" المصور، وبعض الأحياء المغربية في فرنسا[1]، والمستشفى حيث يرقد "خالد" الرسام" "زيان". أما قسنطينة، فتكون القرية المنكوبة، التي التقط المصور فيها صورته، المكان الرئيسي فيها[2].

حضور المكان وغيابه

تنهج "مستغانمي" في بنائها للمكان هنا، النهج ذاته الذي نهجته في "ذاكرة الجسد"؛ إذ تراوح بين مكان حاضر وآخر غائب متذكر، وكما هناك تجري معظم الأحداث في باريس، وقليل منها في قسنطنية والعاصمة، ومع ذلك تظل قسنطينة المكان الحاضر على الرغم من غيابه؛ ذاك أن" المكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقاً بشكل دائم إنه يتوزع ويبدو وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة "[3].

فبينما تكون باريس المكان الحاضر في الفصل الأول، حيث يلتقي "خالد" المصور " بحياة " في بيت "خالد" الرسام، تكون قسنطينة المكان المتذكر، وتحديداً مقهى " العودة " الذي ورد في "فوضى الحواس"، حيث التقى فيه المصور بـ "حياة" لأول مرة، كما يستذكر سرير المرض الذي رقد عليه إثر إصابته عام 1988.

ويبدأ تسلسل الأحداث، في الفصل الثاني، لتكون قسنطينة هي المكان الحاضر، حيث بلغ المصور نبأ حصوله على الجائزة، وتكون القرية المنكوبة التي التقط فيها صورة لصبي هي المكان المتذكر[4]، ويعيده حال القرية وغيرها من قرى جزائرية، الآن، إلى حالها في السبعينيات

---

(1) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص 229.

(2) ينظر، السابق، ص 31.

(3) باشلار، جاستون: جماليات المكان، ص 87.

(4) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص29.

من القرن العشرين[1]. ثم تتحول القرية إلى مكان حاضر، يعود إليها المصور بحثاً عن الصبي لكنه لا يجده.

وكما في "ذاكرة الجسد"، تكون قسنطينة حاضرة غائبة، فبينما يقيم فيها "خالد" المصور، يستذكر حالها في الزمن الماضي، حيث غرفة نومه مقابلة لغرفة نوم المـرأة البولنديـة التـي أحبها[2].

ولا تكون قسنطينة مكاناً حاضراً إلا في هذا الفصل؛ إذ تصبح باريس، بدءاً من الفصل الثالث، بعد سفر المصور إليها لنيل الجائزة، مكان الأحداث. وتكون العاصمة الجزائرية مكانـاً غائباً مستحضراً؛ فبينما يقيم المصور في باريس، يستذكر محمية الصحافيين التي أقـام فيهـا[3] وفيلا "حياة" على الشاطئ المقابل[4].

يغادر المصور، في الفصل الرابع، الفندق ويقيم في بيت "زيان" مع (فرانسواز)، وتظل الجزائر كلها المكان الغائب الحاضر؛ حيث تعيده وردة القرنفل، المعلقة في أسـ ـ ـنان رؤوس الخنازير المذبوحة، إلى وطنه في السبعينيات، يوم كـان الأوروبيـون يقصـدونه لاصـطياد الخنازير[5].

ويزور "خالد" المصور، في الفصل الخامس، "زيان" ليؤكد هذا أن قسنطينة لا زالت حية داخله على الرغم من غيابها " كذلك الأشياء التي فقدناها. والأوطان التي غادرناها والأشـخاص الذين اقتلعوا منا. غيابهم لا يعني اختفاءهم"[6]. كما يستحضر "زيان" الحدود الجزائرية التونسية

---

(1) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص 30.
(2) ينظر، السابق، ص 45.
(3) ينظر، السابق، ص 69.
(4) ينظر، السابق، ص70.
(5) ينظر، السابق، ص 90.
(6) السابق، ص 111.

حيث خط موريس المكهرب[1]. ويستحضر المصور جامعة قسنطينة، التي أصدرت فتوى بعدم دفن "ياسين" في الجزائر[2].

ولشدة غربة المصور في باريس، يستذكر بيته الزوجي في قسنطينة[3]، وبيـت " عبـد الحق " الذي يهرب إليه من بيت الزوجية [4]، والبيت العربي الشاسع الذي كان والده يهرب إليه عشيقاته[5]، ومحمية الصحافيين[6].

ويتتبع في تنقله بين الأمكنة خطا الرسام؛ إذ ينتظر، في الفصل السـادس، "حيـاة" فـي الرواق الفني، ويأخذها إلى مقهى (ميرابو)[7] ثم إلى بيت الرسام [8].

وتظل قسنطينة المكان المتذكر، فرغد العيش في باريس يعيده دائماً إلى بؤسـه فيهـا؛ حيث تضطر أم " ناصر " لمغادرتها كي ترى ابنها[9]. كما تستذكر "حياة"، في الفصل السـابع، لدى رؤيتها لبرج (إيفيل)، جسور قسنطينة وانتحار جدها من على جسر "سيدي راشد"[10].

ويعود المصور، بعد موت "زيان" إلى محتويات بيت "عبد الحـق"[11]، وأشـياء والـده وغرفة نومه[12]. ويستحضر "زيان" قسنطينة، وتحديداً بيت ابن أخته الذي قتل فيه[13]. ويكـون

---

(1) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص 140.
(2) ينظر، السابق، ص 163.
(3) ينظر، السابق، ص 173.
(4) ينظر، السابق، ص 178.
(5) ينظر، السابق، ص 173.
(6) ينظر، السابق، ص 179.
(7) ينظر، السابق، ص186.
(8) ينظر السابق، ص 196.
(9) ينظر، السابق، ص 197.
(10) ينظر، السابق، ص 223.
(11) ينظر، السابق، ص 237.
(12) ينظر، السابق، ص 239.
(13) ينظر، السابق، ص239

بيت "زيان" حاضراً ومتذكراً في آن؛ حيث يستذكر المصور، لدى رقصه وسط الخراب في هذا البيت، ما فعله "زيان" في المكان نفسه(1).

وهكذا تظل قسنطينة حاضرة في روح أبنائها على الرغم من غيابها وسفرهم عنهـا، لا يشغلهم عن بؤسها جمال باريس.

رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث

تكاد كل من قسنطينة وباريس تحمل الدلالة التي حملتها في "ذاكـرة الجسـد"؛ ذاك أن المصور عاشق لقسنطينة كـ "خالد" الرسام، بيد أن عشقه لهذه المدينة لا يمنعـه مـن رؤيـة قبحها، فيؤكد أنها مدينة القمع والفاجعة كبقية المدن العربية(2)، لا يأمن فيهـا الصـحافي علـى نفسه؛ حيث استشرى القتل بينهم(3). بيد أن الموت يصنع حياة، وبشاعة الجريمة تصـنع جمـال صورة تفوز في باريس(4)؛ فتصويره للموت في وطنه قاده إلى المجد في باريس، كما كان الأمر بالنسبة للرسام.

وتكون قسنطينة مـكان الفاجعة بالنسبة لـ "خالد" المصور، يفقد فيهـا "حيـاة" الـتي اكتشف حبها لـ "عبد الحق"، فيقرر الانسحاب من حياتها، كما تفشل فيها علاقته الزوجية. بيـد أنه، وعلى الرغم من فجائعة فيها، يظل وفياً لها، يشعر بالاغتراب بعيداً عنها، تظل أماً رغـم قسوتها "قسمطينة.. آه الميمة جيتك بيه. صغيرك العائد من براد المنـافي، مرتعـداً كعصـفور ضميه"(5)، فتظل وطناً يزيده البعد قيمة(6).

وعلى الرغم من انتهاء أحداث "ذاكرة الجسد" بعودة "خالد" الرسام إلى قسـنطينة لـدفن أخيه، وعزمه على البقاء فيها، نجده قد غادرها إلى باريس، بعد تأكد دلالة الفاجعة لهذه المدينة،

---

(1) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص 277.
(2) ينظر، السابق، ص 9.
(3) ينظر، السابق، ص 69،
(4) ينظر، السابق، ص 31.
(5) السابق، السابق، ص312.
(6) ينظر، السابق، ص112.

إثر مقتل ابن أخيه فيها على أيدي الإرهابيين، فلم يعد يزرها مفضلاً البقاء في باريس ولا يعود إليها إلا جثة " لم أعد أتردد على قسنطينة. لم يبق لي فيها أحد ولا شيء. آخر مرة زرتها منـذ سنة ونصف لأحضر جنازة ابن أخي حسان، شعرت أنها مدينة لم تعد تصلح إلا صورة علـى بطاقة بريدية أو جسراً على لوحة. بدت لي جسورها هرمة تعبة، كأنها شاخت وتساقطت عنهـا حجارتها"[1].

ولا تختلف رؤية "ناصر" لها عن هؤلاء، بعد أن اضطر للرحيل عنها كي ينجو بحياتـه "تصور أن تتحمل عجوز في سنها مشقة السفر لترى ابنها، لأن وطنه مغلق في وجهه وعليها أن تختار أتريده ميتاً أم مشرداً"[2].

وتكون باريس مكاناً للقاء، يلتقي فيها "خالد" المصور بـ "حياة" بعـد قطيعـة دامـت سنتين[3]، كما يلتقي بـ "خالد" الرسام، ويتعرف عليه ويصادقه، ويلتقي فيها "ناصـر" بأمـه[4]. ورغم ذلك تظل غربة يفتقد فيها هؤلاء أمان الوطن وحنانه "مدينة برغبات صـاخبة تنتظـرك، سـلالم معدنية تلاحقك لتقذف بك نحو قـاطرات الميتـرو، فتخـتلط بالعـابرين والمسـرعين والمشـردين"[5]؛ فرغم ما منحته باريس لـ "خالد" المصور من مجد لا يرى جمالها، بل بشاعة ما فعله أهلها بوطنه، فيكره نهر السين الذي لم يكن أميناً على أرواح الجزائريين في تشرين أول 1961[6]، فلا يستطيع الاندماج فيها، وتظل قسنطينة شبحاً يطارده ويحيا داخله " يخطـئ مـن يعتقد أننا عندما ندخل مدناً جديدة نترك ذاكرتنا في المطار. كل حيث يذهب، يقصد مدينة محملاً بأخرى، ويقيم مع آخرين في مدن لا يتقاسمها بالضرورة معهم، ويتحول فـي خـراب وحـده

---

(1)مستغانمي، عابر سرير، ص167.

(2) السابق، ص 194.

(3) ينظر، السابق، ص158.

(4) ينظر، السابق، ص194.

(5) السابق، ص52.

(6) كان أن خرج 30000 جزائرياً، في 17 (أكتوبر) تشرين أول 1961، في مظاهرة مسالمة في فرنسا، للمطالبة برفع حظر التجول المفروض على الجزائريين، فألقى البوليس الفرنسي العشرات منهم موثوقي الأطراف في نهر السـين، فمات الكثيرون غرقاً، وظلت أحذيتهم تطفو على وجه هذا النهر. ينظر مستغانمي، عابر سرير، ص 101،58.

يراه"[1]. كما يرى "خالد" الرسام أن باريس تؤكد اغترابه لا أكثر "الغربة ليست محطة .. إنهـا قاطرة أركبها حيث الوصول الأخير، قصاص الغربة يكمن في كونها تنقص منك ما جئت تأخـذ منها. بلد كلما احتضنتك، ازداد الصقيع في داخلك. لأنها في كل ما تعطيك تعيدك إلى حرمانـك الأول. ولذا تذهب نحو الغربة لتكتشف شيئاً.. فتنكشف باغترابك"[2].

وبينما يفضلها "مراد" على وطنه، مؤكداً أن لا خوف فيها علـى البـريء[3]، لا يـرى "ناصر" فرقاً بين باريس وقسنطينة، فكلتاهما غربة تطارده " في الجزائر يبحثون عنك لتصفيتك جسدياً. عذابك يدوم زمن اختراق رصاصة، في أوروبا بذريعة إنقاذك من القتلة يقتلونك عريـاً كل لحظة... أنت عار ومكشوف ومشبوه بسبب اسمك، وسحنتك ودينك.."[4]. فالجزائري مطارد في نظره، وكل مكان يشكل موتاً بلون مختلف "نحن نفاضل بين موت وآخـر، وذل وآخـر، لا غير"[5].

وإذا كان الرسام قد حاول أن يصنع من باريس وطناً كما ذكرنا في "ذاكرة الجسد"، تظل في نظر المصور غير صالحة لذلك " أثناء تفضيلك لوطن بديل، تصبح الغربة فضفاضة عليك، حتى لتكاد تخالها برنساً. غربة كوطن، وطن كأنه غربة. فالغربة يا رجل فاجعة يـتم إدراكهـا على مراحل"[6]. ويظل المصور والرسام و "حياة" و "ناصر" غرباء مشردين في الأمكنة كلها.

وتتغير دلالة المكان بتغير الأحداث، فيتحول بيت "زيان" من مكان للقاء بـين "حيـاة" و "خالد" المصور، بعد فراق سنتين "إلى مكان للفاجعة بعد موت "زيان" "في ذلك المكـان. رأيـت حياة لأول مرة بعد عامين من القطيعة. كيف لمكان أن يجمع في ظرف أيام، الذكرى الأجمل ثم

---

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص93.
(2) السابق، ص 110.
(3) ينظر، السابق، ص119.
(4) السابق، ص120.
(5) السابق، ص120.
(6) السابق، ص243.

الأخرى الأكثر ألماً؟ مرة لظنك أنك استعدت فيه حبيباً، مرة لإدراك في ما بعد أنك فقدت فيه وطناً"[1].

علاقة الشخصية بالمكان

تعنى "مستغانمي"، هنا أيضاً، بما يقيمه الشخص من علائق مع المكان، وبما يجري بينهما من تأثير وتأثر متبادل، فالمكان يشعر بصاحبه كما يشعر صاحبه به، ومن ذلك شعور المصور، رغم غربته في باريس، بدفء القاعة التي عرضت فيها رسومات جزائرية، وكأن اللوحات التي رسمت عليها أماكن من الوطن، حولت غربة المكان إلى دفء وألفة[2]. ويغدو المكان بما فيه من أشياء، وسيلة للتعرف على صاحبه، فيلجأ المصور إلى قراءة الرسام من خلال أمكنته وأشيائه "كان السرير في ذلك الموعد الأول مزدحماً بأشباح من سبقوني إليه، ووحدي كنت أشعر بذلك محاولاً استنطاق ذاكرته"[3]، ويكتشف من خلال لوحات الرسام، أنه ابن قسنطينة "إنه حتماً أحد أبناء الصخرة وعشاقها المسكونين بأوجاعها"[4]، فيؤثر المكان في طريقة تفكير ساكنه وسلوكه، ويغدو تصرفه متوقعاً، ولأن المكان يؤثر في ساكنيه حيث أن "مجرد الإشارة إلى المكان كافيه لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما"[5]، يؤكد المصور أن "خالد بن طوبال "بطل رواية" رصيف الأزهار لم يعد يجيب "لو لم يكن قسنطينياً لما فكر في الانتحار " شخص غيره كان فكر في طريقة أخرى للموت، لكن القسنطيني الذي أمه صخرة وأبوه جسر، يولد بعاهة روحية، حاملاً بذرة الانتحار في جيناته، مسكوناً بشهوة القفز نحو العدم، وتلك الكآبة الهائلة التي تغريك بالاستسلام للهاوية"[6]. حتى ليغدو الحب القسنطيني مختلفاً عن غيره؛ فقد كان المصور متطرفاً في مشاعره كالجسر، لا يقبل الحلول الوسطى،

---

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص 256.

(2) ينظر، السابق، ص53.

(3) السابق، ص 87.

(4) السابق، ص 55.

(5) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص30.

(6) مستغانمي، عابر سرير، ص149.

يترك "حياة" قبل أن تتركه "أما كنت ابن قسنطينة حيث الجسور طريقة حياة وطريقة مـوت.. وحب!"[1].

وفي تراجيديا الحزن القاهر، وأمام فلسفة الموت، وتبدل الأشخاص العابرين في المكان الواحد، يرى المصور أن المكان أهم من الشخص وأكثر بقاء منه، فالشخص عـابر والمكـان ثابت، فيرى أن الأشياء شيأته "لقد شيأتني، وإذا بي الشيء العابر بها.. كغيري. وهـي الكـائن المقيم الثابت الشاهد علي"[2]. وهو ما توصل إليه الرسام أيضاً[3].

وكما تشـيئ "مستغانمي"، في روايتها، الإنسـان، تؤنـسن المكان، فيغـدو تمثـال (فينوس) معادلاً لـ "خالد" الرسام، فهي الأكثر عطباً منه، وعلى الرغم من ذلـك هـي الأنثـى الأشهى، وكأنه يؤكد باقتنائه لهذا التمثال، أنه الأفضل رغم عطبه، كما يرى "خالد" المصور[4]. فالمكان هنا كما في "ذاكرة الجسد" بطل يشارك في القصة كما يؤكد المصـور "دومـاً كانـت الجسور ثالثنا.."[5].

الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث

تبدو حركة الأبطال في هذه الرواية موقّعة أيضاً؛ إذ يتردد "خالد" المصور على الأماكن ذاتها التي زارها "خالد" الرسام، ويمارس السلوك ذاته، تقريباً، وكأن للمكان سلطة على صاحبه " مقتفياً أثره في الأسرة والشوارع والمعارض والمقاهي. كنت أضاجع نساءه في سـرير كـان سريره. أعطي مواعيد في المقهى الذي كان يرتاده... "[6].

---

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص 95.
(2) السابق، ص 101.
(3) ينظر، السابق، ص 147.
(4) ينظر، السابق، ص99.
(5) السابق، ص 219.
(6) السابق، ص 103.

ومن ذلك أيضاً زيارته للرواق الفني وانتظاره مجيء "حياة" كما فعل الرسام في "ذاكرة الجسد"[(1)]. ورقصه في صالون "زيان" وسط الخراب بعد موته، كما فعل "زيان" فـي المكـان ذاته، إثر موت أخيه[(2)].

وكمـا في الروايتين السـابقتين يكون اللقاء فـي مكان عام؛ إذ يلتقـي المصور بـ (فرانسواز) في رواق فني، ويلتقي بـ "زيان" في مشفى، وعند بلوغ العلاقة ذروتها، تنتقل إلـى مكان خاص، فيقيم المصور في بيت "زيان" ويضاجع (فرانسواز)، كما يلتقي في البيت نفسه بـ "حياة" التي التقاها لأول مرة، بعد سنتين، في رواق فني أيضاً، ويكون الوداع ونهاية لقائه بهـا في مكان عام، في مطار باريس.

المكان عند "العيلة"

غزل الذاكرة

يكون للمكان فـي روايات "العيلة" دور بطولي، أيضاً؛ فـلا يفرغ القارئ مـن قراءة "غزل الذاكرة" إلا ومدينة القدس وقرية العثمانية[(3)]، الواقعة على مشارفها الغربية، عالقتان فـي ذهنه. كما يتشابه بناؤه للمكان مع بناء "مستغانمي" له، الأمر الذي سنعمل على تجليته.

أماكن الرواية

تكثر الأماكن، في هذه الرواية، ويتشعب الحديث عنها، وتكاد مدينـة القـدس وقريـة العثمانية تستحوذان على الأحداث، التي تقع في أماكن محددة منهما، ففي القدس تطالعنا سـاحة

---

(1) ينظر، السابق، ص 158.

(2) ينظر، السابق، ص 277.

(3) العثمانية،اسم أطلقه الكاتب على قرية " أبو غوش" الموجودة فعلاً غربي القدس، وتمتاز بكل ما ورد عن العثمانية في هذه الرواية،وقد لجأ إلى تغيير اسمها، كما أشار في اتصال هاتفي أجريناه معه بتاريخ 2005/1/3، ليأخـذ المكـان البعد الزماني العثماني،وكي يتلبس بالمأخذ التاريخي،فيكون الاسم رمزياً،أما القرية ذاتها فلها وجود حقيقي كما يؤكد.

المحطة المركزية، في القدس الغربية[1]، وساحة الجامعة الرئيسـ ـية[2]، وكافيتيريا الجامعـ ـة وأسوارها[3]، وعمارة (لاوترمان) حولها[4]، وقاعة

المحاضرات،[5] وغابة الجامعة[6] ومعهد الآثار التابع لها[7]. يضاف إليها المحكمة الشـ ـرعية[8]، وبيت "نبيل" حول أسوار القدس[9]، وفرن الخطاب، ومغارة "سليمان"[10]، إضافة إلـ ـى أسـ ـوار القدس وأبوابها السبع والمسجد الأقصى[11]. ويطالعنا في قرية العثمانية بيت "عايدة" والمستعمرة اليهودية المجاورة له[12]، وبيت عم "مصطفى"[13].

ومن أماكن الرواية الأخرى، قلقيلية مدينة "نبيل" التي يسكن في إحدى قراها، حيث مقام النبي (اليشـ ـع)[14]، ومغارة رومانية يهاجرون إليها، وبيروت وأمريكا وكذلك اسـ ـتنبول حيث هضاب الأناضول والقفقـ ـاس وديـ ـاربكر، وبحـ ـر (الـ ـدردنيل) أو (البسـ ـ ـ ـ ـفور)، وقصـ ـر (الدولمابهجة) وحديقته[15]، وشاطئ بحر مرمرة. كما ترد إشارة عابرة إلى مدن فلسطينية أخرى مثل رام ا [16]، وجنين[17].

---

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 29.
(2) ينظر، السابق، ص62 .
(3) ينظر، السابق، ص 78.
(4) ينظر، السابق، ص 89.
(5) ينظر، السابق، ص 79.
(6) ينظر، السابق، ص 118.
(7) ينظر، السابق، ص 82.
(8) ينظر، السابق، ص 55.
(9) ينظر، السابق، ص 87.
(10) ينظر، السابق، ص 47.
(11) ينظر، السابق، ص 85.
(12) ينظر، السابق، ص 26.
(13) ينظر، السابق، ص 26.
(14) ينظر، السابق، ص 48.
(15) ينظر، السابق، ص 95.
(16) ينظر، السابق، ص 164.
(17) ينظر، السابق، ص 24.

حضور المكان وغيابه

يفتت "العيلة" المكان، ويلجأ إلى تقطيعه كما فعلت "مستغانمي"؛ فلا يلتزم بمكـان واحـد لأحداث روايته، بل يراوح بين مكان حاضر وآخر غائب تستحضره الذاكرة. وتبلغ ذروة تشابك الأمكنة وتقطيعها في الفصول الثلاثة الأولى التي كانت، كما أشرنا، هي الأكثر تداخلاً في بنائها الزمني، نظراً لعدم تسلسل الحاضر الروائي فيها.

تشـكل كافتيريا الشـروق المكان المؤطر لأحداث الروايـة، كما بيـت العائلة في "ذاكرة الجسد"، يستحضر "نبيل" فيها أمكنة الرواية الأخرى، بشكل متقطع وغير منـتظم فـي الفصول الثلاثة الأولى، ثم يداخـل، بدءاً مـن الفصل الرابع، بين المكان الحاضر والغائب.

وتكون الكافتيريا مكاناً حاضراً وغائباً في الوقت نفسه، كما كان بيـت العائلـة، حيـث يجلس فيها "نبيل" بعد عشرين عاماً على أخر لقاء جمعه بـ "عايده"، ويستحضر حالها قبل هـذه السنوات " الكفتيريا بعبقريتها وعبقها شهدت ذات مرة لقاءنا العاصف "[1].

وتكون المحطة المركزية، في القدس الغربية، التي التقى فيها "نبيل" بـ "عايده" للمـرة الأولى، المكان المستحضر هنا[2]، كما يشير "نبيل" إلى استحضاره مع "عايده"، في لقائهما فـي الكافيتريا قبل عشرين عاماً، لأماكن مختلفة مثل استحضار"عايده"، في ذلـك الـزمن، لقريتهـا العثمانية في سني الخمسينيات موضحة من خلال ذلك حال القرى الفلسطينية في تلك الفتـرة[3]. وتستحضر أمريكا، مكان طفولتها، حيث سافر والدها للدراسة[4]، وتعود إلى (شكودرا) الموطن الأصلي لأهلها الذي هجروه إلى القدس[5].

---

(1)العيلة، غزل الذاكرة، ص7.

(2) ينظر، السابق، ص13.

(3) ينظر، السابق، ص 14.

(4) ينظر، السابق، ص16.

(5) شكودرا: هي اسم الموطن الأصلي لعائلة "عايدة "، في استنبول، حيث كانوا هناك، ثم قرروا الارتحال منها إلى القدس نظراً لقدسيتها، ينظر، السابق، ص17.

ويستحضر "نبيل"، في الفصل الثاني، العثمانية وتحديداً بيت عم " مصطفى " الذي جعله محطة للوصول إلى "عايده"[1]، ويعود بذاكرته إلى حواره مع جده واستحضار الأخير لأرضـه وكوشانها الذي سرقه منه " أبو جميز "[2]، كما يتذكر "نبيل" قريته التي هرب منها[3].

وتكون الجامعة العبرية والمحطة المركزية[4]، وتحديداً مغارة " سليمان " التـي زارهـا "نبيل" مع "عايده"، في الفصل الثالث[5]، المكان المستحضر. ويستذكر "نبيل"، أيضاً، قريته قرب قلقيلية[6]، وزيارة أمه وهي حبلى به لمقام النبي (اليشع)[7]. ثم يعود مجـدداً إلـى الجامعـة[8]، والمغارة الرومانية التي رحل إليها مع أهل قريته[9]، كما يأتي "نبيل" على ذكر بيـروت التـي سافر إليها لتلقي العلم[10]، والسجن الذي سجن فيه[11].

تتسلسل الأحداث بدءاً من الفصل الرابع، وتكون الجامعة العبرية والمحطة المركزية في القدس، المكان الحاضر، المسترجع أصلاً من خلال الكافيتريا كما أشرنا، حيث رحلات "نبيـل" الأولى للجامعة " أذكر زغللة تفاصيل رحلاتي الأولى من باب الزاهرة إلى مباني الجامعة فـي عين كارم "[12]، ورؤيته لـ "عايده" في المحطة المركزيـة. وتكـون سـاحة الجامعـة مكـان لقائهما[13]، كما يزوران معاً معهد الآثار التابع لها ومن ضمنه المتحف العبري[14]، ويعود منها

---

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص26.
(2) ينظر، السابق، ص 42.
(3) ينظر، السابق، ص43.
(4) ينظر، السابق، ص 53 .
(5) ينظر، السابق، ص 47.
(6) ينظر، السابق، ص 61.
(7) ينظر، السابق، ص 54.
(8) ينظر، السابق، ص 62.
(9) ينظر، السابق، ص 67.
(10) ينظر، السابق، ص 68.
(11) ينظر، السابق، ص 71.
(12) السابق، ص 76.
(13) ينظر، السابق، ص 89.
(14) ينظر، السابق، ص 82،83.

إلى بيته حول أسوار القدس[1]، ويزور المحكمة الشرعية لتأصيل القلادة[2]، وكذلك فرن الخطاب، الذي يغدو مكاناً حاضراً وغائباً يراه، الآن، لحظة تأصيل القلادة مهجوراً معتماً، ويستذكر حالة أيام " عمر بن الخطاب " الذي كان يوزع خبزه على الفقراء " اعتاد " عمر بن الخطاب " ارتياده لتوزيع الخبز الساخن على فقراء القدس وساكينها. أدلفه من تشققات بابه الخشبي المغلق منذ عقود. تنكشف لي حجرات من زمن حجري وهاج تعايش عتمة الراهن"[3].

وبينما تكون القدس، في هذا الفصل، مكاناً حاضراً، يستحضر "نبيل" استنبول آخر معاقل الخلافة، ويرتحل إليها بذهنه، لتصير مكاناً حاضراً في خياله، يتنقل بين أماكنها، ورغم ذلك تظل القدس حاضرة على الرغم من غيابها "استشرافي لبقعة أخرى في آفاق التاريخ لا يقودني إلى استبدال المقدس "[4]، بل تسيطر عليه إلى درجة توحده معها في مدينة أخرى "أترك أسوار القدس حباً وشغفاً، أتوحد بها في مكان آخر غير مكانها، مكان لفه السواد الحالك منذ عقود"[5].

ويعاني من الغربة في استنبول، فيقرر العودة إلى القدس[6]. فغياب المكان لا يعني اختفاءه من ذهن صاحبه؛ تظل القدس حاضرة في ذهن "نبيل" رغم ارتحاله إلى استنبول، كما ظلت قسنطينة حاضرة في ذهن "خالد"، في أثناء إقامته في باريس، مع فارق كون الارتحال هنا ذهنياً وليس حقيقياً كما هناك.

وتظل القدس المكان الحاضر، في الفصل الخامس، يبحث "نبيل" في شوارعها عن "عايده" التي تسافر إلى أمريكا. وتغدو أمريكا مكاناً غائباً تستحضره "عايده" بعد عودتها، في لقائها مع "نبيل" في مقهى الشروق، " ونحن جالسان، بعد طول فراق، في مقهى أحببت فيه اسمه وهدوءه، وذاكرته التي جمعتني بك غير مرة "[7] فتستذكر غرفة الفندق المجاور لجامعة

---

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 84.
(2) ينظر، السابق، ص 85.
(3) السابق، ص 85.
(4) السابق، ص 93.
(5) السابق، ص 93.
(6) ينظر، السابق، ص 96.
(7) السابق، ص 113.

(أوهايو)[1] حيث حلمت بـ "نبيل"[2]، ومطار (هيثرو)[3]، ومطار (بن غوريون) الإسرائيلي في رحلة العودة [4].

وتظل القدس، في الفصل السادس، المكان الحاضر، وتغدو عمان مكاناً متذكراً، حيـث ارتحل إليها والد "نبيل" ليحضر له تعويضاً مالياً عن سجنه وفصله من عمله[5].

وتكون القدس، في هذا الفصل، كما قسنطينة، مكاناً حاضراً ومتـذكراً فـي آن؛ فعلـى الرغم من وجود "نبيل" فيها الآن، يستعيد حالها سابقاً، أيام زياراته لـ " محمود الأقطش " المقيم في تل زعترة، الذي يستذكر بدوره جبال ترمسعيا حيث كان يخدم في جيش العسملي سابقاً[6].

كما يستذكر "نبيل" حجرة جدته في بلدته في قلقيلية[7]، وتستعيد "عايده" ما جرى لها فـي مطار (بن غوريون)"[8].

وإثر اغتصاب "عايده" في مدينة القدس، على مشارف العثمانية، يغادرها "نبيل" لتصـير بلدته في قلقيلية المكان الحاضر[9]. ثم تنتقل الأحداث إلى مدينة السلام في بيت لحم حيث وضع فيها "جاد" طفل "عايده"[10]. وتعود كافيتريا الشروق مكاناً حاضراً في آخر الرواية، يلتقي فيهـا "نبيل" و "نظام"، وتكون غرناطة المدينة التي نشأت فيها "عنايات" مكاناً مستحضراً[11].

وهكذا يتشابه "العيلة" في بنائه للمكان مع بناء "مستغانمي" له في "ذاكرة الجسد"؛ إذ ينتقل "نبيل" من مكان رئيسي مؤطر للأحداث، إلى أماكن الرواية الأخرى، التي تنقسم بـدورها إلـى

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 103.
(2) ينظر، السابق، ص 101.
(3) ينظر، السابق، ص 103.
(4) ينظر، السابق، ص106.
(5) ينظر، السابق، ص 125.
(6) ينظر، السابق، ص 130.
(7) ينظر، السابق، ص 143.
(8) ينظر، السابق، ص 145.
(9) ينظر، السابق، ص 149.
(10) ينظر، السابق، ص 154.
(11) ينظر، السابق، ص 156.

مكان حاضر وآخر غائب مستحضر. فبينما تكون كافيتريا الشروق المكان المـؤطر، تكـون القدس مكاناً حاضراً، يعود من خلاله كل من "نبيل وعايده" إلى مكان ماضٍ، تعـود هـي إلـى أمريكا مهد طفولتها، وقريتها العثمانية التي هي جزء من القدس. ويعود هو إلى بلدتـه قلقيليـة حيث طفولته وزياراته لمقامات الأولياء، وإلى بيروت مكان دراسته.

فهناك مكان حاضر يجوب كل من "نبيل" و "عايده" في أرجائه، ومكان متذكر حاضـر في الذهن والقلب لا يفارق صاحبه.

رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث

تتغير دلالة المكان عند "العيلة"، كما هو الأمر عند "مستغانمي"، وتختلف رؤية الشخصية له بمرور الزمن، وتبعاً لما يجري فيه من أحداث، فبينما يكون مصدراً للبهجة والسعادة سـاعة اللقاء، يتحول إلى جحيم وعقاب للشخصية عند اقترانه بالغياب، فيصير المكان الواحـد وطنـاً وغربة، نعيماً وجحيماً.

وتلقي القضية الفلسطينية، في روايات "العيلة"، بظلالها على المكان فيكتسب خصوصيته منها، ويكون ما فعله الاحتلال الصهيوني في المكان عاملاً أساسياً في تغير حاله، وبالتالي تغير نظرة الشخصية إليه. فكما غير الاحتلال الفرنسي معالم الجزائر وطارد أبناءها في وطنهم فـي "ذاكرة الجسد"، الأمر الذي لم ينته بعد الاستقلال، بل بات المطارد جزائريـاً مـنهم، وازدادت غربتهم، ما دفعهم للرحيل، كما فعل "خالد"، يغير الاحتلال الصهيوني معالم المكان هنا، ليغـدو شـاهداً على تحولات التاريخ والزمن كما يرى "نبيل" "كانت قريتك العثمانية التي تقـع علـى مشـارف القدس غرباً شـاهداً على تحولات ثقافية وتاريخية أعمق"[1]؛ فقد غير الاحتلال معالم هذه القرية وغيرها من القرى والمدن الفلسطينية عام 1948 "كانت سني الخمسينيات مـن هـذا

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 12.

القرن النكد بأحداث عصيبة على قريتنا وبـاقي القـرى والمـدن الفلسـطينية حيـث أطنـب الإسرائيليون في فرض حصارات مناطقية على كل قرية ومدينـة بعـد تهجيـر الكثيـر مـن سكانها"[1].

وقد أدى الاعتداء الصهيوني على المكان، بتهجير أهله وتوطين اليهود بدلاً من السـكان الأصليين، أدى إلى مواقف متباينة لهذه القرى، فمنها من هادن وتعايش مع الاحتلال، خاصة بعد مذبحة "دير ياسين"، كما فعلت العثمانية، إلى درجة إغلاق مسـاجدها حفاظـاً علـى مشـاعر اليهود[2]. ومنها من هجرها أهلها خوفاً، كما فعل أهل "نبيل"، ليعودوا إليها بعد شهر وقد تغيرت وآلت إلى أسوأ حال "عدنا إلى بلدتنا من رحلة منفى داخلي استغرقت شهراً ونيفاً. وجدناها في أسوأ حال وأذله بعد مداهمتها من الغرباء، سرقوا كل شيء من بيوتنا إلا جثث الآدميين القتلـى أو الحيوانات النافقة أو الطيور المتعفنة"[3].

فقد بذل اليهود قصارى جهدهم لتغيير معالم المكان الفلسطيني، لاجتثاثه من الذاكرة، ولم تسلم منهم حتى مقامات الأولياء التي أزالوا بعضها "وأنا أرى أن مسقط رأسي محاطـاً بثلاثـة مقامات اثنان مازالا قائمين وثالث اجتثته جرافات السلطة الإسرائيلية إثر قيامها"[4].

ويكمل العملاء ما بدأه اليهود، فيسرقون وينهبون كما فعل " أبو جميـز "[5].

ويتحول الوطن نتيجة لذلك إلى غربة، ويقرر "نبيل" الارتحال إلى بيروت، كما ارتحل "خالد" إلى باريس في "ذاكرة الجسد"، لإكمال دراسته، وبحثاً عن حريته التي افتقدها في وطنه؛ فقد كانـت ملجأ للثوار كانت بيروت، كما قال محمود درويش بعد ذلك خيمتنا الأخيرة، نجمتنـا الأخيـرة، كنت أرى بها كل نساء الأرض وحواري السماء .. بيروت امرأة من ذهب ليس عسملياً، يطلبها

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص14.
(2) ينظر، السابق،ص 20.
(3) السابق، ص 67.
(4) السابق، ص 54.
(5) ينظر، السابق، ص 67.

حتماً كل محبي الحياة والحرية، تتسع كما حدث ذات يوم، لكل طيف سياسي أو اجتماعي يسعى إليها بحواسه أو عقله[1].

بيد أن هذه المدينة لم تزد الفلسطينيين إلا اغتراباً؛ فقد تأكد فيهـا اخـتلافهم وعـريهم، وتعمق إحسـاسـهم بالفقدان، الأمر الذي يشعر به "خالد" المصور و "مراد" في باريس فـي "عابر سرير"، "كانت المدينة يومها موئلاً للثورة والثوار، مرتعاً خصباً لشـعاراتهم وشـارتهم، وموقفاً فريداً أشعل لهم واقعاً مؤقتاً قربهم من نص الغياب"[2]. وأمام غربته فيها يعود إلى وطنه لإكمال دراسته العليا في القدس، ليجدها تحولت من وطن عربي خالص إلى معقل للغرباء، الذين طغى وجودهم على وجود أهل المكان الأصليين، الذين رحلوا قسراً، وصار من بقي منهم غريباً في وطنه، تلفه البرودة كما "نبيل"، "تداهمني الغربة بظلالها بفعل التلاشـي الملحـوظ للوجـوه العربية والحضور المتكرر للقسمات اليهودية"[3].

فلا يكاد يرى في طريقه إلى الجامعة العبرية، مستخدماً باصات (ايجيد) الإسرائيلية، إلا اليهود " تجتاحني الظنون في خضم الغربة القاتلة، أعايشها وسط الزحام اليهودي الجـارف. لا أنبس ببنت شفة بل أكتم أنفاسي خوفاً من تعاكس القسمات العربية مع اليهودية"[4]، فيغدو، كمـا "خالد"، مقيداً في وطنه، فاقداً لحريته.

وتغدو المدينة منشطرة إلى جزأين، يسيطر اليهود على أحدهما ويلوثون أجواءه، ممـثلاً بالجامعة العبرية وما حولها، ويحتفظ الآخر، الجزء الواقع حول أسوار القدس، بنقائه فيسعى إليه "نبيل" التماساً لدفئه، حيث يقع بيته، لتكون الأسوار هنا معادلة للجسور هناك، تعيش فـي ذهـن البطل ويدور حولها التماساً لأصالتها. "أعود أدراجي إلى الأسوار حيث النبع الصافي والحجارة

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 69.
(2) السابق، ص 68.
(3) السابق، ص 76.
(4) السابق، ص 78.

الزمردية التي شكلت لي ذات يوم قلادة القدس"(1). وكأن الجامعة وما حولها تمثل باريس، فـي "ذاكرة الجسد"، والأسوار وما حولها تمثل قسنطينة.

وكما يضفي عشق "خالد" لـ "حياة" في "ذاكرة الجسد" جمالية على المكان ويغير دلالته، يفعل عشق "نبيل" لـ "عايده" الشيء ذاته هنا، فبعد رؤيته لها يبدأ شعور الغربة داخله بالتلاشي، ويطغى وجودها على الملامح اليهودية، فيستعجل يوم الأربعاء حيث يلقاها في الجامعة "جئتـك صوب المحطة المركزية محشو القلب. ملتهب الحواف كأنني أخرج لتوي من " فرن الخطاب "، ساخناً كرغيف خبز، متألقاً كبسمة طفل"(2).

بيد أن شعور الغربة يعاود "نبيل"، بعد سفر "عايده" إلى أمريكا، "عدت إلى بيتـي فـي جوار الأسوار مثخناً بالجراح على فراقك المنتظر"(3)؛ فتفقد الأماكن التي شهدت لقاءهما يومـاً، جمالها وقيمتها ويصير المتحف العبري متحفاً للموت وعذاباً لا يطاق "أجوس محتويات المتحف العبري بنظراتي الغارقة في بحر من الصمت وموت الحركة. أتوقف خلف البـاب الزجـاجي، أحلق بسمعي في قاعات المتحف العديدة. أصعد وأهبط بغير روحية التواصـل العـذب الـذي تملكني ذات يوم وأنا أصاحبك. تفقد الأشياء والأسماء معنى الحياة، وتتحول ذاكرتي إلى متحف للموت"(4). وتعود الجامعة غربة يهرب منها إلى بيته.

ويصير المكان، كما في "ذاكرة الجسد"، لعنه يعذب صاحبه نظراً لاقترانه بحـدث مـا، فتغدو أماكن لقائه بـ "عايده"، بعد سفرها أولاً، واختلافه معها الذي كان سببه "نظام" ثانياً، بؤرة ألم يوجعه، يحاول تلاشيها وعدم المرور بها "كنت أتحاشى الأماكن الني جمعتني بك، أجلس في طرف قصي من القاعة، لا أذهب إلى المكتبة إلا لماماً"(5)، وتعـود الجامعـة مكانـاً معاديـاً يحاصره ويلاحقه " ضاقت بي الجامعة على رحابتها، أمسـت الوجـوه تحاصـرني، وملامـح

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 90.
(2) السابق، ص 75.
(3) السابق، ص 87.
(4) السابق، ص 89.
(5) السابق، ص 121.

النسـاء ترقبني"[1]، وتغدو غرفته ملجأ خيباته وألمـه، بعد أن كانت وعاء سـعادته، كمـا بيت "خالد"[2].

وكما سافر "خالد" إلى باريس التي خضعت لها الجزائر يوماً، يقرر "نبيل"، فـي خضـم غربته وضياعه الذي ازداد بغياب "عايده"، يقرر السفر إلى الدولة التي ضـمت القـدس تحـت لوائها يوماً " أقرر في عتمة الفقدان الرحيل من المكان، فما كان يربطني من عشـق يتلاشـى. أمتلئ بفكرة البحث عنك في أماكن أخرى، ولحظات متفرقـات تخلـو مـن زمـن المتـاحف والاحتفالات. زمن لا يحتويه الزمن العبري الضاغط على قلبي ونفسي "[3]. وتظل القدس رغـم رحيله عنها، مكان انتمائه والمدينة المقيمة في أعماق روحه[4]. بيد أنه، وكما "خالـد"، يكتشـف خطأ رحيله، وضرورة عودته للقدس وأسوارها[5].

ويستمر الوطن في تعذيبه، وتكون القدس منبعاً للألم، ومكانـاً للفقـدان، كمـا كانـت قسنطينة، ففيها يغتصب (ديفيد) "عايده"، وتحديداً على حدود قرية العثمانيـة، تغتصـب لتحمـل بطفل شاذ، كما ضاعت "حياة" في قسنطينة بزواج عده "خالد" اغتصاباً، فيتنكـر "نبيـل" لهـذا الوطن، ويتمنى لو لم يولد فيه "ربما تمنيت من قلبي ألا أكـون عرفتـك البتـة، أن لا أكـون فلسطينياً، وأن أكون ولدت في دغل من آدغال أفريقيا"[6].

وربما لصعوبة رحيله عن الوطن كله، يقرر "نبيل" مغادرة القدس على الأقل، إلى بلدته قلقيلية "دوختني حكايتك، فآثرت الابتعاد مؤقتاً من سطوتك، ذهبت إلى البلد علي أتـنفس هـواء غير هوائك، أو أشرب ماء غير مائك"[7]. وتكون خسارته الأخرى؛ إذ يتحول بيته إلى جحـيم، إثر معرفة زوجته بحبه لـ "عايده"، فتهجر البيت وتفشل محاولات الإصلاح بينهمـا، وينتهـي

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 121.
(2) ينظر، السابق، ص 118.
(3) السابق، ص 90.
(4) ينظر، السابق، ص 95.
(5) ينظر، السابق، ص 96،98.
(6) السابق، ص 145.
(7) السابق، ص 146.

الأمر بطلاقها ليصير "نبيل" غريباً في وطنه وبيته، كما "خالد" تمامـاً، "اختفـت التـي كانـت زوجتي منذ عشر سنين، أخذت معها أمني النفسي في بيت عائلي أركن إليه كلما ادلهم خطبـي منك وبك. يا إلهي ما أقسى أن يخسر الإنسان معركتين في جولة واحدة! أصبحت مسكوناً بنص الغياب والشك المريب"[(1)].

ويعد مقهى الشروق في طليعة الأماكن التي يغيرها الزمن والأحداث؛ إذ تحول من مكان للّقاء إلى مكان للشك والريبة بعد أن أخلفت "عايده" وعدها بالقدوم وحضر عوضاً عنها " نظـام" الذي ينافسه على حبها "غادرت المطعم مصاباً بغصتين، غصة إخلاف وعدك بالمجيء وغصة قدومه بدلاً منك مصادفة كادت تقتل حبي لك شكاً وريبة"[(2)].

وبعد عشرين عاماً من الغياب، يعود "نبيل" إلى المكان ذاته، فيجده موحشاً غريباً " أذكر الآن وأنا أستشرف سياحاتي في العثمانية وجوارها من أمكنة كم كان جميلاً هذا المقهى! كم هو موحش الآن بعد عشرين عاماً من رحيلنا عنه كل في حال سبيله"[(3)].

ويرى "نبيل"، فيما بعد، ما يراه "خالد"، في "عابر سـرير" بأن المكان أكثر بقـاء مـن الإنسان وأغلى؛ فليس الأخير سوى عابر فيه "لم تعد النافذة عيناً للهوى، أمسـت مكانـاً لغيـر حبيبين يجلسان قبالتي"[(4)].

وليس الأمر قسـراً عـلى إحساس الشخصية بالمكان، بـل تتغير ملامح المكان نفسه "أجلس الآن بانتظارك في ذات الكافيتريا وضعوا فـي المدة الأخيرة زجاجاً يغطي كل واجهتها الشرقية"[(5)].

وهكذا تتغير دلالة المكان في نظر "نبيل" بتغير الزمن والأحداث يتحول من معقل آمـن

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 149.
(2) السابق، ص 156.
(3) السابق، ص 156.
(4) السابق، ص 24.
(5) السابق، ص 168.

إلى ساحة حرب بفعل الاحتلال، ومن وطن إلى غربة، يخفف الحب من وطأته ويعيده الغيـاب موحشاً من جديد، لتتأكد وحشته بعد اغتصاب "عايده"، فيسعى جاهداً للابتعاد عنه، يغادره إلـى بيته الذي يتحول بدوره من ملجأ آمن إلى جحيم. وتكون القدس مكان الفاجعـة بامتيـاز، كمـا قسنطينة؛ لضياع "عايده" باغتصابها أولاً، ثم خطبتها للعقيد "عوني" وبقائها معلقة به ثانياً.

وتتغير دلالة المكان بالنسبة لـ "عايده" أيضاً، التي تتوزع حياتها بين أمريكا والعثمانية، دون أن تعشق أياً من المكانين، بل تشعر بغربة في كليهما. تعاني غربـة اللغـة فـي أمريكـا وازدواجيتها[1]، ما جعلها تفقد براءة الطفولة وتتوق شوقاً لوطنها "الغربة قتلت في داخلي بـراءة الطفولة إنها إنسان متوحش يلد في داخلنا ونود الخلاص منه ويبقى معلقاً كالغول مـن شـدقيه المرعبين!"[2].

بيد أن غربتها لم تنته بعودتها إلى الوطن، بل اتسعت دائرة الصراع، ووجدت نفسها بين ثلاث لغات وثلاث ثقافات، تعاني ضياع الهوية في قرية يحتلها اليهود، ليكـون المحتـل، مـن جديد، سبباً في اغتراب الأهل عن وطنهم[3]، فما ظنته وطناً لم يكن سوى وجه آخر لمعاناتهـا وغربتها " استبدلت بلوى حياة ببلوى هوية أكثر سلبية وتعج بخيبات لا نهاية لها، هنـا ألفيـت نفسي في صراع عميق بين دوائر ثلاث متنافرة لا تلتقي إلا في السطحي من الأمو"[4].

فليست العثمانية وطناً معشوقاً لـ "عايده"، بل إنها تكرههـا وتعـدها مغلقـة لا تتسـع لثقافاتها[5]، وهو موقف "حياة" من قسنطينة. وعلى الرغم من غربتها في أمريكا، تصير الغربـة جزءاً منها وتحن إليها، كما "خالد"، وتقرر زيارتها، بيد أن شعورها بالغربة فيها يزداد وتتـوق

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص21.
(2) السابق، ص 47.
(3) ينظر، السابق، ص 21.
(4) السابق، ص 22،21.
(5) ينظر، السابق، ص 13.

مجدداً للعودة إلى قريتها و "نبيل" الذي أحبت "كنت أحلم في عودة إلى الأسوار مظفرة، التفيك حولها، أعود إليك بعد فراق ممتع"(1).

وفي طريق العودة تتعمق غربتها في مطار (هيثرو)(2)، ومطار (بن غوريون) "في مطار بن غوريون هجمت الغربة على أطرافي وعمق ذاتي"(3). فتزيدها الغربة معرفة بقيمة الوطن وأثره على أفراده "اكتشفت أن الغربة عن الوطن مرآة تضيء لنا خبايا نفوسنا وترسم باللون المميز علاقاتنا مع أنفسنا ومحيطنا والعالم"(4).

وعلى الرغم من كرهها للعثمانية، تظل وطنها الذي يشدها، وكأن الرحيل عن الوطن تمثيلاً، يعود المرء إلى ذاته بمجرد العودة إليه " هل الرحيل عن الوطن يشبه ارتداءنا ملابس الممثلين؟ وهل العودة إليه تحتاج إلى غسل كل اكسسوارات المرح حتى نبدو أكثر مصداقية مع أنفسنا ومحيطنا؟"(5).

ويكون في القدس اغتصابها، لتفقد عذريتها وتحمل بطفل شاذ يلتصق بها إلى الأبد، ثم تخطب للعقيد "عوني" وتظل معلقة بلا زواج مكتمل، لتكون القدس، كما قسطنطينة، مدينة تصر على عودة أبنائها إليها، ولو ضحايا مدمرين.

المقارنة بين الأمكنة

نظراً لتعدد الأمكنة في الرواية، وانتماء كل من "نبيل وعايده" إلى مكان معين وقضائه فترة من عمره في آخر، تسيطر المقارنة بين هذه الأمكنة عليهما، فتقارن "عايده" بين القدس والعثمانية، وبين أمريكا. وبين القدس وبيروت التي درس فيها "نبيل". فإثر عودتها من أمريكا حيث الحرية المطلقة التي يحياها الفرد، واصطدامها بواقع العثمانية، القرية المنغلقة على ذاتها،

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص110.
(2) ينظر، السابق، ص 104.
(3) السابق، ص 108.
(4) السابق، ص 103.
(5) السابق، ص 110.

يشدها الفرق الكبير بينهما "الواقع، حول العثمانية، مفروض وقمعي ولا سبيل لحرية الاختيـار الفردي. في أمريكا تختار بحرية شبه مطلقة ما يناسب من حياة"[1].

وعلى الرغم من هذا الفرق تطاردها الغربة في كل من المكانين[2]، الأمر الذي يعانيـه أبطال "مستغانمي" في "عابر سرير". ويغدو اختلاف الأمكنة في لغاتها وثقافاتها عنصر مقارنة؛ إذ يصعب على "عايده" التوفيق بين لغات وثقافات متعددة[3]، الأمر الذي عانى منه الفلسطينيون الذين ظلوا في أراضيهم تحت سيادة إسرائيلية.

كما تقارن "عايده" بين قريتها وبين بيروت المدينة التي تعشقها وتفضلها على العثمانية، وتراها متحررة من كل قيد " أحلم بها أكثر مما أعايش العثمانية"[4]، وتتفق في هذا مـع "حيـاة" التي تفضل باريس على قسنطينة، "إنها المرة الثانية نتوحد فيها هوى وعشـقاً بمدينـة عربيـة متحررة من القيود والأسوار. ليست مثل القدس في تحلقها حول ذاتها ومقدسها، بيروت امـرأة فرا نكفونية"[5]. وهو ما يؤكده "نبيل" أيضاً[6].

فتبدو القدس وقريتها العثمانية، كقسنطينة، منغلقة على ذاتها، وتغدو كـل مـن أمريكـا وبيروت، في نظر "عايده"، مدينة متحررة، كما باريس، بينما تظل القدس قبلة "نبيـل" ومدينتـه التي يعشق، على الرغم من تأكيده على حرية الرأي في بيروت.

علاقة الشخصية بالمكان

يقترن المكان هنا بساكنيه، فنراه من منظورهم؛ إذ تقيم الشخصية علاقـة نفسـية مـع المكان، كما هو الأمر عند "مستغانمي"، تحبه وتكرهه، تشعر بدفئه وبرودته، وتتوحد معه درجة أنسنته، كما هناك، فيغدو السجن، لما عانى فيه "نبيل" من خوف وعذاب، مكانـاً عـدائياً، يفقـد

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 108.
(2) ينظر، السابق، ص21.
(3) ينظر، السابق، ص 22.
(4) السابق، ص 69.
(5) السابق، ص 69.
(6) ينظر، السابق، ص 69.

الأمل بإمكانية الخلاص منه" سجن يفقد فيه السجين حريته وجزءاً أساسياً من ذاكرته؛ العتمـة والخوف يجتثان من داخلي تلك النزعة الوطنية التي ألفتها تتملكني مع الأيام. كأني بالفقدان يأخذ مني تلك الشفافية الحالمة في وطن حر نقي، خال من الدنس"[1].

وأمام ما تلاقيه "عايده" من إذلال وإهانة لإنسانيتها في مطار (بن غوريون) اليهـودي، تعقد شبهاً بينه وبين سجن نابلس المركزي، وترى أن لا فرق بينهما؛ فكلاهما عدائي وبـارد " خرجت من مطار - بن غوريون - كأنني أراك تخرج من سجن نابلس المركـزي محكومـاً بالطرد من وظيفتك، لتعيش ثمانية عشر عاماً تحت الإقامة الجبرية. أشعر الآن أني أخطو ذات الخطوات، أرى نفسي محاصرة، محكومة بمنطق قمعي يجتاحني، متهمة رغم كـوني مواطنـة إسرائيلية"[2].

ويقيم "نبيل" علاقة عشق مع المكان، فكما عشق "خالد" جسور قسـنطينة، التـي تـردد ذكرها في "ذاكرة الجسد" 44 مرة، تقريباً، يعشق "نبيل" أسوار القدس، التي يتردد ذكرها هنا 26 مرة، تقريباً، وإذا راعينا الفرق في حجم الروايتين، حيث تقع الأولـى فـي (404) صـفحات، والثانية في (168) صفحة، ندرك أن "نبيل" لا يقل عشقاً للقدس وأسوارها عـن عشـق "خالـد" لقسنطينة وجسورها، حيث صار المكان هاجس كل منهما يكثر من ترديـده. ويحتمـي "نبيـل" بالأسوار من الغربة التي يستشعرها في الجامعة العبرية[3]، ويصل عشقه لها إلى حـد التوحـد والأنسنة، وتخيلها بشراً آدمياً " أجوب أسوار القدس حجراً حجراً، ألامسها بكفي اليمنـى تيمنـاً بطيف القلادة الراحلة... يطاول رأسي الغيم الخفيض فوق الأسوار فينقلب الغمام على هيئة رسم آدمي يفترش الأرض متربعاً وينتصب شيبة بيضاء كالثلج. تكتمل ملامسة كفي لحواف الأسوار، تحتضن في داخلها المنبر المحروق والصخرة الطائرة والأقصى الأسير"[4].

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 73.

(2) السابق، ص 110.

(3) ينظر، السابق، ص 90.

(4) السابق، ص 92.

ويتوحد "نبيل" مع مدينته، كما "خالد"، ويجعلها بوصله انتمائه، مع فارق قدسية المكـان هنا، فإذا كان "خالد" قد قدس قسنطينة لفرط حبه لها، يتعامل "نبيل" مع مدينة مقدسة أصلاً، الأمر الذي زاده شغفاً بها، وزادها شفافية في نظره، ويغدو، لفرط توحده معها، ممثلاً لهـا؛ إذ تـرى "عايده" أن إنشدادها لـ "نبيل" انشداد للمكان الذي يسكنه[1]. وتغدو المدينة شخصاً يسكن "نبيل"، كما سكنت قسنطينة "خالد"[2].

ويعقد "نبيل" شبهاً بين برودة المقامات ووحشتها وبين جدته التي ما انفكت تنهـاه عـن زيارتها " هجمت علي برودة المقام وهدوؤه المريب كأنها جدتي بنعومتها الخطرة "[3].

وكما تمردت "حياة" في "فوضى الحواس" على المكان تتمـرد "عايـده" علـى عـادات العثمانية وتقاليدها، ولعل مرد ذلك كونها غريبة عن بيئتها؛ حيث ولدت فـي أمريكـا. فهـي تخالف المدينة بزيها ولباسـها، فرغم كونها عربية، ترتدي الزي الأوروبي واليهودي، مـا جعل "الأقطش" يدعي أمام أولاده بأنها أوروبية، كي لا تكون مثلاً يحتذى به من قبلهم[4]. فيظن من يراها أنها أوروبية، وهو ما وقع فيه "نبيل" "يومها لم تفطن أني عربية ولم يخطر لك ببال أن الفتاة التي تجالسها ابنة التاريخ المشترك لكلينا! وأنها عسملية من أخمص قـدمها حتـى أعلـى شعرة في رأسها"[5].

وترتدي الكوفية العربية، على الرغم من زيها الأوروبي، لتجمع بين الشـيء ونقيضـه وتثير دهشة من يرونها[6]، معبرة بذلك عن تناقض الثقافات الذي يعتمل فـي نفسـها، نتيجـة لاختلاف الأماكن التي عاشت فيها.

---

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 103.
(2) ينظر، السابق، ص 93.
(3) السابق، ص 53.
(4) ينظر، السابق، ص 132.
(5) السابق، ص 22.
(6) ينظر، السابق، ص 104.

الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث

للرواية إيقاعها المكاني المميز، كما كان لها إيقاعها الزمني المميز، كما روايات "مستغانمي" وتحديداً "فوضى الحواس"؛ فهي تبدأ في المكان ذاته وتنتهي فيه، ولكن بعد مرور عشرين عاماً، تبدأ بذهاب "نبيل" إلى مقهى الشروق وجلوسه فيه لاستذكار قصته، وتنتهي به جالساً في المكان ذاته، وقد فرغ من كتابة روايته، مشيراً إلى تغير المكان بفعل الزمن. وتكون الأمكنة العامة مواضع اللقاء والفراق هنا، تبدأ بها القصة وتنتهي بها، أيضاً، دون أن تمر بمكان خاص، كما هو الأمر لدى "مستغانمي"، بل يظل المكان الخاص، البيت، مكاناً للقاء "نبيل" بزوجته فقط، وربما يعود ذلك إلى روحانية علاقة "نبيل" بـ "عايده"،فلم يكن للجسد نصيب فيها. يلتقي بـ "عايده" في مكان عام ومفتوح، في المحطة المركزية، وفي الجامعة العبرية، وينتقلان من ثم إلى مقهى الشروق الذي يكون مكاناً للقاء الأخير بينهما.

زمن المرايا

يلجأ "العيلة" في بنائه للمكان هنا إلى الرمز، فنجده يطلق على أماكن معينة في روايته أسماء أمكنة لها وضعية خاصة في الواقع، ليسقط دلالة هذه على تلك، ويدمج مجموعة أمكنة في اسم واحد يعبر عنها.

ومن الأمكنة التي يذكرها هنا، عدا العثمانية وكافتيريا الشروق ومدينة السلام التي صار اسمها مدينة الأمل، قريتا معلولة وحانوتا ووادي الثعابين[1]، وندرك بعد قراءة الرواية أن معلولة ترمز للأراضي المحتلة عام 1948، وترمز حانوتا للأراضي المحتلة عام 1967. وفيما عدا هذه الأمكنة تكون الأخرى موجودة فعلاً مثل (تشانا قالا)، فهي مدينة في تركيا.

---

(1) **معلولة**: هي، كما يشير الكاتب في اتصال أجريناه معه، كما أشرنا، قرية موجودة في الشام، يعيش أهلها غربة وضياعاً، وينطقون بالآرامية، بنظام لغوي غير متطور، وربما يكون إطلاقها على أراضي 48، لما بين هؤلاء وأولئك من تشابه حيث يعيش الفلسطينيون في أراضي 48 غربة لغة وهوية، تحت سيادة عبرية وإسرائيلية.

حانوتا:قرية كان لها وجود في قلقيلية،اندثرت بفعل الاحتلال الإسرائيلي عام1948؛ إذ هجر أهلها عنها،وكأن الكاتب يتوقع ضياع أراضي 1967،واندثار عروبتها كما اندثرت قرية حانوتا، وكأن التسمية تحمل رسالة تحذير منه.

وادي الثعابين:هو مكان رمزي نفسي، يكشف عن عمق مأساة المكان الجسدي، كما يشير الكاتب.

ويكون "العيلة" قد اختلف برمزية الأمكنة عن "مستغانمي" وتميز بها، وربما يعود ذلـك إلى تميز القضية الفلسطينية والأمكنة أيضاً.

حضور المكان وغيابه

تشتمل هذه الرواية، كما "غزل الذاكرة"، على أماكن حاضرة تجـري فيهـا الأحـداث، وأخرى غائبة تستحضرها الذاكرة، تقترن، غالباً، بالقصص المضمنة التي تكثر في هذه الرواية، كما أشرنا.

وكما تبدأ "فوضى الحواس" بقسنطينة المكان الذي بدأت به "ذاكرة الجسد"، تكون كافيتريا الشروق في القدس، المكان الذي تبدأ به " زمن المرايا " كما بدأت "غـزل الـذاكرة". وتكـون الكافيتريا المكان الحاضر في الفصل الثاني؛ إذ يلتقي فيها "نبيل" راوي "غـزل الـذاكرة" مـع "عنايات" وأبناء الجيل الجديد[1]، بينما تكون العثمانية المجاورة لها في القدس، وتحديـداً بيـت " عايده أم جاد " مكاناً مستحضراً؛ حيث يستذكر "جاد" زيارته لبيت أمه[2]. ثم تتوجه الشـخوص من المقهى إلى بيت العقيد "عوني" في حانوتا[3]. وتكون معلولة مكاناً مستحضراً من خلال قصة القبطان التي تسردها الجدة[4].

ويظـل بيت العقيد "عوني"، في حانوتا، في الفصل الثالث، المكان الحاضر، ثم تتركـه "عايده" إلى العثمانية، إلى بيت "عايده أم جاد"[5]. وبينما ينتقل كل من "عايده وجاد" إلـى دكـان "حسين أبو شلحة" ، في العثمانية، يكون وادي الثعابين والقرية الواقعـة فوقـه[6]، حيـث دارت أحداث قصة "الشيخ صادق"، يكون المكان المتذكر.

---

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص 25.
(2) ينظر، السابق، ص 29.
(3) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص 35.
(4) ينظر، السابق، ص 38.
(5) ينظر، السابق، ص 45.
(6) لا يذكر في الرواية اسم هذه القرية، ربما تكون معلولة.

وتكون حانوتا، في الفصل الرابع، مكان الحاضر، حيث تحتضر جدة "عايده" وتوصـي بدفنها في العثمانية في ساحة الديك البلدي[1]. لتكون العثمانية وساحة الديك المكان المستحضـر، حيث جرت أحداث قصة الديك البلدي التي تسردها " سناء " أم "عايده".

ويظـل بيت " عوني " في حانوتا، في الفصل الخامس، مسـرح الأحداث، حيث تجد "عايده" قلادة "عايده" الأم في خزانة أبيها، وتقرر بيعها. ثم ينتقل الحاضر إلى العثمانية التي يقام فيها مهرجان بيع القلادة، في دير على رأس جبل من جبالها[2]، ويأخذ (ديفيـد) القـلادة إلـى مستعمرة (ناتافا)[3]. وتستمر الاحتفالات في القاعة العسملية في العثمانية[4]، كما يقام مشـروع القرية الصناعية المشتركة على أراضي مقبرتها[5].

وتكون حانوتا، في الفصل السادس، المكان الحاضر حيث لم يستطع أحـد مـن أهلهـا الدفاع عن رأيه بصلابة، بل انقسمت إلى مكانين وشعبين[6]. وتكون معلولة والمنافي التي حكمها المختار قبل موته المكان المتذكر[7].

ثـم تتنقل الأحداث من فلسـطين إلى خارجها، إلى جزيرة (أنافورتا) في بلدة (تشـانا قالا)[8] التي يذهـب إليها "جـاد وعايده" لحضور الـذكرى المئويـة لسـقوط العسـملي، وتكـون قريـة "بني عام" التي دارت فيهـا أحداث قصة الثور البلـدي، هـي المكان المتذكر هنا[9].

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص 71.
(2) ينظر، السابق، ص 84.
(3) ينظر، السابق، ص 84.
(4) ينظر، السابق، 86.
(5) ينظر، السابق، ص 88.
(6) ينظر، السابق، ص97.
(7) ينظر، السابق، ص 99.
(8) ينظر، السابق، ص 109.
(9) ينظر، السابق، ص 103.

وتظل جزيرة (أنا فورتا) المكان الحاضر في الفصل السابع[1]، وكذلك القبو البيزنطـي الذي تقيم فيه العرافه (ايشه غول) التي يأخذ "جاد" "عايده" إليها لتشفى من ذاكرتها[2]. بيد أنها لا تشفى بل تمرض وتتكاس حواسها، فيعود بها إلى حانوتا لتقيم فيها، وتكون مجدو في العثمانيـة مكاناً ذهنياً مستحضراً، حيث يحلم "أبو صياح" بظهور فارس في هذا المكان، يقدم إلى حانوتـا ليعالج "عايده"[3].

وتظل حانوتا المكان الحاضر في الفصل الثامن، حيـث ينـوي "أبـو زبـد" تجديـدها وتحديثها[4]، وحيث يجتمع الجميع للبحث في مرض "عايده".

ويكون السجن الذي تسجن فيه "عروب"[5] هو المكان الحاضر في الفصل التاسع، وهـو سجن عربي، لا يحدد موقعه في أي من القرى الثلاثة. بينما تكون العثمانية وساحة الديك البلدي فيها، ومعلولة المكان المتذكر في هذا الفصل[6].

وهكذا لا تنحصر الأحداث في مكان واحد بل يلجأ "العيلة" إلى تقطيـع المكـان وعـدم التواصل في عرضه؛ فبينما تجري الأحداث في مكان ما، يقوم بنقلها إلى مكان آخر نقلاً حقيقياً أو ذهنياً، حيث تجري قصص معينة يقوم بسردها.

تغير دلالة المكان بتغير الأحداث

تكاد أحداث هذه الرواية تنحصر بين العثمانية في القدس وحانوتا، دون أن تحـتفظ أي من القريتين بدلالة واحدة، بل تتغير نظرة الشـخوص لها بتغير الأحداث ومرور الزمن. وكما أكدت "فوضى الحواس" على دلالة قسنطينة في "ذاكرة الجسد" تؤكد " زمن المرايا " على دلالـة العثمانية في "غزل الذاكرة"؛ فتكون هنا مكان الفاجعة ومكان التناقض والصراع كما يرى "جاد"

---

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص 109
(2) ينظر، السابق، ص 111
(3) ينظر، السابق، ص 115
(4) ينظر، السابق، ص 117
(5) ينظر، السابق، ص 126.
(6) ينظر، السابق، ص 126.

"كيف أعود من العثمانية خالي الوفاض من حضارة هي أمي وتاريخ هو أبي رغم ما بينهما من اغتصاب وصراع؟"[1].

ونظراً لما يشعر به "جاد" في بيت أمه في العثمانية من وحشة واغتراب، يتحـول هـذا المكان من حلم يراوده ويتمنى زيارته إلى كابوس مرعب يمثل الماضي، ويتمنى الابتعـاد مـن قيوده " كانت زيارة البيت حلماً انقلب إلى كابوس مرعب، أردت منها الولوج إلى عتبات ماض شكل فيما مضى أحجية رهيبة تهزني ليل نهار..."[2]. فتتحول العثمانيـة مـن مكـان حميمـي يحتضن ذكريات صاحبة ويتمنى ولوجه، إلى مكان عدائي يحاربه "أمسـى الحلم عاصفة هوجاء ترغب في أجتثاث طبيعتي البشرية تلقي بها في وهدة تاريخ مظلم"[3].

وكما كانت العثمانية موضع اغتصاب (ديفيد) لـ "عايده" في "غزل الذاكرة"، تكون هنـا مخبأ لأداة الجريمة، السكين التي قتل بها "جاد" العقيد " عوني " خطيب أمه " لماذا احتفظت بـه سنوات عديدة في لفافة من أوراق التين في حفرة أسفل أساسات بيت أمي"[4].

وكما تختلف دلالة المكان باختلاف الأحداث، تختلف دلالة الأحداث وما توصـف بـه أفعال البشر باختلاف المكان؛ فيعتبر قتل "جاد" لـ " عوني " داخل الخط الأخضر[5] بطولة يكرم عليها، ويعتبر جريمة خارجه "أنا قاتل في عيون أهل حانوتا، لكنني ربما كنت بطلاً عند ديفيـد في المستعمرة المجاورة"[6] ورغم كونه مجرماً، لا يستطيع الفلسطينيون محاكمته في أراضـيهم لأنه يهودي كما يرى (ديفيد)"[7].

وتكون حانوتا مكان البيت الآمن بالنسبة لـ "عايده" الصغيرة، حيث أمها وجدتها وذكرى والدها الذي تحب، ثم تتحول إلى مكان للخيانة والضياع؛ إذ تكتشف في هذا البيت حقيقة أهلهـا،

(1) العيلة، زمن المرايا، ص 31.
(2) السابق، ص 31.
(3) السابق، ص 31.
(4) السابق، ص 34.
(5) هو الخط الفاصل بين الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1948، والأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1967.
(6) العيلة، زمن المرايا، ص63.
(7) ينظر، السابق، ص 35.

وأنها ثمرة خيانة أمها لأبيها مع "سمور" على شواطئ حانوتا، فتهرب إلى العثمانية مفضلة بيت "جاد" على بيتها " كانت في كل خطوة تنجزها غرباً تخطو خطوتين،الأولى تخرجها من ضـغط الجغرافيا المحتلة والثانية تقربها من ذات الآخر الذي يحاول تطويب تاريخها "[(1)].

وفي كره "عايده" لحانوتا واعتبارها مكاناً للضياع، توافق جدتها التي ترى حانوتا مكانـاً للسقوط، وتعتبر تحرير ابنها " عوني " لهذه القرية تحريراً ناقصاً لنصف وطن، فتوصي بـدفنها في العثمانية حيث ولدت، مؤكدة أن معلولة مهبط روحها " لم تقنع جدتي بعودته مـن المنـافي؟ اعتبرتها نصف تحرير لغير وطنها الأصلي، مسقط رأسها كان في العثمانية، ومسـقط روحهـا كان في معلولة! أما حانوتا فلم تكن غير مكان شهد سقوط زمنيهما معاً "[(2)].

ويسـاهم الاحتلال أولاً، وأصحاب السـلطة ثانياً في تغيير ملامح المكان، هنا، كما في "غزل الذاكرة"؛ فبعد انحسار الطوفان عن أراضي معلولـة، ويقصد بـه الاحـتلال اليهـودي لأراضي 1948، عاد إليها أهلها ليجدوا كل شـيء قد تغير " عاد أهل الحارة الفوقـا فوجـدوا بعضهم واكتشـفوا أن جلهم قد سقط في القتال الأخير. كانت بيوتهم الأكثر تضرراً مـن بـين بيوت القرية"[(3)].

ولم تسلم منهم حتى مقبرة القرية؛ إذ قاموا بنقل رفات المختار، ورفات الشيخ " صادق " الذي وضعوا عظامه في علب أسموها عظام " تصادق "، واعتبروه مؤسـس قريـة معـالوت. وتغيير أسماء القرى من عربية إلى عبريـة، وإلصـاقها بالتـاريخ العبـري، سياسـة اتبعهـا الإسرائيليون لتشويه معالم المكان، واجتثاث كل عربي منه.

(1) العيلة، زمن المرايا، ص 47.
(2) السابق، ص 72.
(3) السابق، ص 40.

ويساهم أصحاب السلطة ودعاة السلام، كما أشرنا، في تغيير المكان، فيحول "أبو زيد" مقبرة العثمانية إلى قرية صناعية مشتركة[1]، كما طال التغيير قرية حانوتا القديمة، في محاولـة من "أبو زيد" ودعاة السلام لتحديثها[2].

بيد أن سياسة تغيير ملامح المكان تبدو مفهومة من قبل أهله؛ إذ يدرك "أبـو صـياح"، الرافض لسياسة السلام، أن الهدف مما يجري ترحيل الفلسطينيين عن أرض حانوتا، أراضـي 1967، كما رحلوا عن معلولة، أراضي 1948، "يريدون ترحيلنا جثمانياً كمـا رحلـوا عظـام جدودنا من المقابر"[3].

فتتغير ملامح المكان كما يتغير اسمه، الأمر الذي لم يكن بهذه الحدة عند "مسـتغانمي"، وربما يعود هذا إلى همجية العدوان الصهيوني الذي يختلف عن أي احتلال؛ إذ يـدعي ملكيتـه للأرض، ويحاول وسمها بمعالمه وتغيير انتمائها لادعاء تبعيتها له منذ القدم؛ فقـد " أصـبحت الثقافة الفلسطينية ساحة مستباحة ينتقي منها الإسرائيليون ويختارون ما يريـدون لبنـاء ثقافـة إسرائيلية أصلية"[4].

علاقة الشخصية بالمكان

يصور المكان هنا ما يعتمل في نفس صاحبه من صراع؛ حيث هـو "مـرآة لطباعـه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الـذي يرتبط بها"[5]. فيمثل بيت "عايدة" الأم ذاتها المنشطرة بين ثقافتين، أمريكية وعربية، فكما يـرى "جاد" تنشطر غرفتها إلى جهتين، غربية وشرقية " وقفت في منتصف الغرفة، ميممـاً وجهـي شطر الجهة الشرقية، قرأت أو هكذا بدا لي الأمر، مشهداً لملهاة سوداء أطاحت بكل كياني قبـل أن أكون! تقريت رسومات لقيم جغرافية مقدسة تحف بها القذارة من كل ناحية. أبصرت نسـيجاً

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص 88.
(2) السابق، ص 117.
(3) السابق، ص92.
(4) سعدي، أحمد: الذاكرة والهوية، ص14.
(5) قاسم، سيزا: بناء الرواية، ص14.

اجتماعياً كلي الشؤم والسوداوية، ومحيطاً رمادياً محشواً بكل طيف الفكاهة الثقيلة والسـخرية الجارحة "[1]، فمن خلال المكان يرى ما يعتمل داخل نفسه ونفس أمه من قبلـه؛ فقـد صـار المكان، رغم قداسـته، ملوثاً بجريمـة الاغتصاب التي أضاعت "عايدة"، وكرهها "جـاد"؛ إذ جعلته ولداً لقيطاً ممقوتاً من أمه وأبيه.

وتشكل الجهة الغربية من الغرفة، الجانب النقيض "أدرت وجهي مائة وثمانين درجة إلى جهة الغرب، أبصرت لوحة بألوان زاهية، كثيرة الخضرة، كبيرة الأبعاد، وعالية الطول. حملقت في كل تفصيلة من ذاك المشهد الغربي ذي النكهة الغربية عن وعي "[2]؛ فرغم كـون أمريكـا غربية لم تفقد فيها "عايدة" نفسها، ولم تتعرض للاغتصاب. إضافة إلى ميل "جاد" للآخر اليهودي أولاً ثم الأمريكي، فطبيعي أن يرى المشهد الغربي مشرقاً. وقد كان "جاد" قـد قصـد المكـان لاستنطاقه ومعرفة تاريخه وحقيقته[3]، الأمر الذي يفعله "خالد" المصور، فيما بعد، في " عـابر سرير"، إذ راح يستنطق الأمكنة التي مر بها الرسام لمعرفة حقيقته.

ويتلبس المكان بالشخص ويوصف بسلوكه؛ إذ "تنعكس أفعال الشخصية علـى الأمكنـة التي تتواجد فيها، فتحمل هذه الأخيرة القيم المعنوية لتلك الأفعال، سلبية كانت أم موجبة، خيـرة أم شريرة، مما يدفع إلى تغييرها أو تركها"[4]. فتكتسـب العثمانية صفات (ديفيد) الذي اغتصب "عايدة" فيها، وتصبح مكاناً شـرساً مغتصباً "تريد إقصائي من جغرافيا شـرسة تلبست ذات يوم بقسمات أبيه وتماثلت معه قهراً واغتصاباً"[5].

كما يتأقلم الشخص مع طبيعة المكان الذي يسكنه ومع حالة أهله، ففي قصـة المختـار ووداي الثعابين، يزحف المختار وأعوانه كالأفاعي ليستطيعوا دخول الجحور[6]. وعندما يحـب

---

(1) العيلة، زمن المرايا، ص30.
(2) السابق، ص 30.
(3) ينظر، السابق، ص 29.
(4) صحراوي، إبراهيم: تحليل الخطاب الأدبي، ص206.
(5) العيلة، زمن المرايا، ص31.
(6) ينظر، السابق، ص 59.

المختار "ثعبانة" يتماثل معها، ويدخل في طقوس التغيير، إذ يتحول مـن آدمـي إلـى ثعبـان ليستطيع العيش معها في جحرها[1]، رغم رمزية هذه القصة.

رمزية المرأة

تجرد "مستغانمي"، في رواياتها، المرأة من واقعيتها ومن كينونتها المادية، وتحولها إلى رمز للمدينة بكل ما تحمله الأخيرة من دلالات مادية ومعنوية، لتصبح المرأة بؤرة لإشـعاعات إيحائية لا تحد. الأمر الذي يفعله "العيلة" متأثراً بها، وكان قد فعله، قبلهما، الشاعر الفلسـطيني "محمود درويش " الذي ارتأينا الوقوف على قصيدته "حوار مع مدينة"، قبل الحديث عنهما؛ لنثير تساؤلاً طرحناه، سابقاً، فيما إذا كانت "مستغانمي" قد تأثرت بـ "درويش"، بوعي أو بغير وعي؟ مع الإشارة إلى كونها قارئة له؛ حيث تذكر اسمه وتردد بعض أشعاره في رواياتهـا، عـدا أن "درويش" معروف ومقروء جيداً.

يجعل "درويش" في قصيدته "حوار مع مدينة" التي غير عنوانها فيما بعد فـي ديوانـه "محاولة رقم 7 " لتصير "بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً"[2]، يجعل المدينة امرأة يخاطبها ويسائلها، معلناً تحول المدينة إلى امرأة والمرأة إلى مدينة:

"وكانت تصير إلى امرأة عاطفية

فالتحمت بها

وحلمت بها"

...

- "تشبهين المدينة حين أكون غريباً

قلت لها باختصار شديد:

تشبهين المدينة"

---

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص61.

(2) نشرت القصيدة بعنوان " حوار مع مدينة " على صفحات شؤون فلسطينية، بيروت، ع 15، تشرين ثاني،1972، ثـم نشرت في ديوان"محاولة رقم 7 "تحت العنوان الثاني،1974،حول ذلك ينظر:الأسطه، عادل، الشاعر وصياغات نصه: محمود درويش مثالاً، مجلة مؤسسة المواكب، ع 36-37، حيفا، 2003 م، ص 55.

ويسائل "درويش" في قصيدته هذه المدينة / المرأة، غير آبه بالفرق بينهما، مؤكـداً أن الوقوف على حقيقة ضياع الوطن هو ما يهمه؛ فيعاتب المدينة ويلومها على سقوطها. وتـرفض المدينة / المرأة، بدورها، هذا الاتهام، وتواجهه باتهام مضاد مؤكدة أنها مجرد حجـارة تركهـا أهلها وهجروها ولم يدافعوا عنها، فهم المسؤولون عن ضياعها لا هي:

"فكوني امرأة

وكوني مدينة

ولكن، لماذا سقطت.. لماذا احترقت

بلا سبب؟

ولماذا ترهلت في خيمة عربية؟

- لأنك كنت تمارس موتاً بدون شهية

وأضافت، كأن القدر

يتكسر في صوتها:

هل رأيت المدينة تسقط

أم كنت أنت الذي يتدحرج من شرفة ا

قافلة من سبايا؟

هل رأيت المدينة تهرب

أم كنت أنت الذي يحتمي بالزوايا؟

المدينة لا تسقط. الناس تسقط!"

ويقتنع "درويش" بجواب المدينة / المرأة، وينحى إلى لوم نفسه:

"لم نسجل شوارعها

لم ندافع عن الباب

لم ينضج الموت فينا"

ولشدة الشبه بين المرأة والمدينة، يختلط الأمر على "درويش"، ويراهما وجهين لعملـة واحـدة؛ فليست مدينة خالصة ولا امرأة خالصة، هي مزيج من هذه وتلك:

"لم تكوني مدينة

الشوارع كانت قُبلُ

وكان الحوار نزيفاً"

"ولا امرأةً كنتِ

كانت ذراعاك نهرين من جثث وسنابل

وكان جبينك بيدر"

فتتحول ملامح المدينة إلى جسد امرأة، كما يتشكل الجسد في تضاريس مدينة:

"كنت أعلن يأسي

على صدرها، فتصير امرأة

كنت أعلن حبي

على صدرها، فتصير مدينة"

وبينما يكثف "درويش" دلالة المرأة ويغنيها بجعلها رمزاً للمدينة، بما تحمله هـذه مـن معـاني الوطن وقدسيته، تصر هي على آدميتها وترفض هذه الرمزية:

"لست مدينة

أنا امرأة عاطفية

هكذا قلت قبل قليل

واكتشفت الدليل"

ينعكس ما فعله "درويش" على روايات "مستغانمي" ومن ثم روايات "العيلة"، الذي يتأثر، بدوره، بـ "مستغانمي"؛ ليكون التأثر والتأثير متبادلاً بين الأدب الفلسطيني والجزائـري، كمـا سنوضح.

ذاكرة الجسد

المرأة / المدينة

تكثف "مستغانمي" دلالة المرأة وتخرجها من نطاق جسـدها بجعلها رمـزاً لمـدينتها، وعنصراً إيحائياً يمثل ذاته بقدر ما يمثل المرموز له، فليـس الرمز " نقلاً عن الواقع، وإنمـا أخذ منه ثم تجاوزه وتكثيفه ليتخلص من واقع المادة ليرتفع إلى مجال التجريـد، وهنـا يتحقـق الإيحاء"[1]، فيربط "خالد" في "ذاكرة الجسد" بين "حياة" التي يلتقيها في غربته وبين مدينته التـي غادرها مكرهاً، ويعقد شبهاً بينهما؛ فتتلبس "حياة" بتلك المدينة وتتوحد معها، وكأن المكـان قـد أسقط صفاته على ساكنيه وأكسبهم طبائعه "وقررت في سري أن أحولك إلى مدينـة شـاهقة.. شامخة، عريقة.. عميقة، لن يطالها الأقزام ولا القراصنة: حكمت عليك أن تكوني قسنطينة ما .. وكنت أحكم على نفسي بالجنون"[2].

ولأن الرمز تركيب لفظي " أساسه الإيحاء – عن طريق المشـابهة – بمـا لا يمكـن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمثاج الشعور والفكر "[3]؛ يكون الشبه الذي ارتآه "خالد" بين "حياة" ومدينتها، ما دفعه لإقامة هذه العلاقة الإيحائية بينهمـا، فهي امرأة متناقضة في طباعها، متطرفة في عواطفها تماماً كقسنطينة، تمثل بملامـح وجههـا واستدارة جسدها تضاريس تلك المدينة ومعالمها وتاريخها، فتلتبس ملامح المـرأة بتضـاريس المدينة، وتشير هذه إلى تلك وتوحي بها " كنت أشهد تغيرك المفاجئ، وأنت تأخذين يومـاً بعـد يوم ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السرية، تـزورين

---

(1) الزهراء، فاطمة: العناصر الرمزية في القصة القصيرة،دار نهضة مصر للطبـع والنشـر،الفجالة:القـاهرة، 1984، ص20.

(2) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 119، ينظر ص 141.

(3) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة،ط 3، 1984، ص 41، نقـلاً عـن: W.Y. Tindal :The Literary Symbol , p. 12.

أولياءها، تتعطرين ببخورها، ترتدين قندورة عنابي من القطيفة، في لون ثياب " أما " تمشـين وتعودين على جسورها، فأكاد أسمع وقع قدميك المهيأتين للأعياد"[1].

وتختصر "حياة" النساء جميعاً في ذاتها، كما تختصر قسنطينة المدن جميعاً " لم تكـوني امرأة.. كنت مدينة. مدينة بنساء متناقضات مختلفـات فـي أعمـارهن وملامحـن، وثيـابهن وعطرهن، في خجلهن وجرأتهن؛ نساء من قبل جيل أمي وإلى أيامك أنت. نساء كلهن أنت"[2]. وهي عبارات وردت بصياغات أخرى في قصيدة "درويش".

وهي مثل مدينتها تحمل اسمين وعدة تواريخ للميلاد، حيث " أحلام " اسمها الأول، كما كانت (سيرتا) الاسم الأول لقسنطينة " وكانت تشبهك .. تحمل اسمين مثلـك، وعـدة تـواريخ للميلاد. خارجة لتوها من التاريخ باسمين: واحد للتداول .. وآخر للتذكار"[3].

ولا تأبه كل من "حياة" وقسنطينة بمن يقدسها، بل تسعى لاحتضان من لا يكترث بهـا، الأمر الذي يكتشفه "خالد"، بعد عودته إلى قسنطينة لحضور زفاف "حياة"، ويجعله ينقلب عليهما معاً، ويقرر نسيانهما "اكتشفت بعدها بنفسي التطابق بينك وبين تلك المدينة. كان فيكما معاً، شيء من اللهيب الذي لم ينطفئ.. وقدرة خارقة على إشعال الحرائق.. ولكنكمـا كنتمـا تتظـاهران بإعلان الحرب على المجوس. إنه زيف المدن العريقة المحترمة.. ونفاق بنات العائلات.. أليس كذلك؟"[4]. فيفني "خالد" عمره في حب "حياة" التي تخونه وتحب غيره، ويفقد ذراعه دفاعاً عـن قسنطينة التي تحوله إلى غريب عنها، وتوكل أمرها لمن سرقوا انتصاراته[5].

ويجعل "خالد" المرأة والمدينة صورتين لحقيقة واحدة، تذكره إحداهما بـالأخرى حـال غيابها؛ فتعيده "حياة" التي التقاها في باريس، إلى مدينته قسنطينة، وتعيده قسنطينة، بعد عودتـه إليها، إلى "حياة" التي فقدها، فتذكره طرقها الجبلية المتشعبة بقلب "حياة" الذي يتسع لغير حبيب "

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 141.

(2) السابق، ص 141.

(3) السابق، ص 290 .

(4) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 274.

(5) ينظر، السابق، ص 100.

في أي زقاق من هذه المدينة المتشعبة الطرقات والأزقة كقلبك، والتـي تـذكرني بحضـورك وغيابك الدائم، وتشبهك حد الارتباك؟"[1].

ويجعل "خالد" زواج "حياة" من رجل عسكر لا تحبه، وخروج قميصـها ملطخـاً بـدم بكارتها، رمزاً لفتح الفرنسيين قسنطينة، أولاً، واستسلامها لأصحاب السلطة الذين تولوا زمـام أمرها، بعد الاستقلال، ثانياً، بل يجعله رمزاً لكل مدينة عربية تفتح بقوة العسـكر غصباً وقهراً "أم أن تكوني فقط، مدينة فتحت اليوم عنوة بأقدام العسكر، ككل مدينة عربية؟"[2].

وبينما يعتبر "خالد" تحويله "حياة" من امرأة إلى مدينة تكريماً لها، تذله هي وترفض حبه وتحوله إلى حطام رجل "أنا الرجل الذي حولك من امرأة إلى مدينة، وحولته من حجارة كريمـة إلى حصى. لا تتطاولي على حطامي كثيراً"[3].

المرأة / الوطن

تتسع رمزية "حياة" لتشمل الوطن كله "يا امرأة على شاكلة وطن "[4]، فتحمل في ثيابهـا رائحة الوطن وتغدو ممثلة له، يحضر بحضورها "يا ياسـمينة تفتحت على عجل.. عطراً أقـل حبيبتي.. عطراً أقل! لم أكن أعرف أن للذاكرة عطراً أيضاً.. هو عطر الوطن. مرتبكاً جلـس الوطن"[5].

ويقيم "خالد" شبهاً بينها وبين الوطن، كما فعل مع المدينة، فتغدو خائنة عنـدما يصـير الوطن عدائياً، كاذبة تحترف تزوير الحقائق، وصورة مشوهة مثله " أنت التي – كهذا الوطن – تحترفين تزوير الأوراق وقلبها.. دون جهد؟"[6].

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 328.
(2) السابق، 365.
(3) السابق، 281.
(4) السابق، ص 184.
(5) السابق، ص 85.
(6) السابق، ص 48.

وهي مثل وطنها تحترف النسيان "رفعت كأسي الملأى بك.. نخب ذاكرتك التي تحترف مثلـه النسيان. نخب عينيك اللتين خلقتا لتكذبا"[1]، فلا تختلف "حياة" عن هذا الوطن؛ إذ تطالـب مـن "خالد" أن يرسمها شريطة ألا يوقع اسمه تحت اللوحة، لا تختلف عن الوطن الذي ضـحى مـن أجله ليطرد منه، ويتولى غيره حكمه " كنت اكتشفت فقط مرة أخرى أنك نسخة طبق الأصل من وطن ما، وطن رسمت ملامحه ذات يوم، ولكن آخرين وضعوا إمضاءهم أسفل انتصاراتي "[2].

ولأنه يرى الوطن من خلالها، يسقط هذا بسقوطها ويضيع بضياعها "قتلت وطناً بأكملـه داخلي، تسللت حتى دهاليز ذاكرتي، نسفت كل شيء بعود ثقاب واحد فقط"[3].

وهو إذ يحول "حياة" إلى رمز للوطن، يجردها من واقعيتها واستقلالها كامرأة، مؤكـداً أنها رمز لا تملك حرية التصرف بمصيرها كغيرها من النساء، وأن عليه الحفاظ عليهـا، كمـا يحافظ على وطنه " احملي هذا الاسم بكبرياء أكبر.. ليس بالضرورة بغرور، ولكن بوعي عميق أنك أكثر من امرأة. أنت وطن بأكمله.. هل تعين هذا؟ ليس من حق الرموز أن تتهشم"[4].

بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فيشير إلى تربص التاريخ بها، ليكتب عنها كل شيء، كمـا يتتبع هذا التاريخ مسيرة الوطن "أنت لست امرأة فقط، أفلا يهمك ما سيكتبه التاريخ يوماً؟"[5].

وهي قضية يثار جدل حولها، فبينما يرى "خالد"، هنا، أن تحويل المرأة إلى رمز تكريم لها، كما سيظهر لاحقاً، يرى بعض الدارسين أمثال "جورج طرابيشي" أن تحويل المـرأة إلـى رمز للوطن يفقدها استقلالها وسؤددها الذاتي، وتصير أشبه بمادة لدائنية، يصنعها الآخرون ولا تصنع ذاتها، وينعكس ذلك بخسارة على الوطن الذي يخسر نفسه، أيضاً؛ إذ يرمز له بكـائن لا حرية له[6].

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 343.
(2) السابق، ص 170.
(3) السابق، ص 379.
(4) السابق، ص 381.
(5 السابق، ص 277.
(6) ينظر حول ذلك، طرابيشي، جورج: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1985، لوحة الغلاف الأخيرة.

ولأن الرموز "تستمد حيويتها وقدرتها على الإيحاء من كل قوة الرفض لما هو قائم ومن كل الطاقة التي يفترض أن يطلقها من عقالها قيام ما لم يقم بعد، وبعبارة أخرى. إن الرموز تحافظ على زخمها ما دام الحلم حلماً، أما متى صار الحلم واقعاً، فلا يمكن للرموز أن تستمر في الاشتغال: فهي قوة نفي أكثر منها قوة إثبات"[1]، تتحول "حياة"، بعد قبولها الزواج من رجل عسكر لا تحبه، رغم تمردها العشقي السابق، إلى امرأة عادية، ويجردها "خالد" مما كان يراه تكريماً لها "تعمدت أن أفرغ النساء من رموزهن الأولى.. من قال أن هناك امرأة منفى، وامرأة وطناً، فقد كذب .. لا مساحة للنساء خارج الجسد. والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدي إليهن"[2].

يجرد "خالد" المرأة من رمزيتها التي تسمو بها عن كل مادة، وتجعلها قيمة روحية ومعنوية، يعيدها إلى حدود جسدها ويجعلها مجرد وعاء لرغبة الرجل . كما جرد قسنطينة من قدسيتها، بعد أن زارها ورآها بعين الواقع، مجردة مما أضفاه الغياب من سحر عليها.

وقد أكد "درويش"، من قبل، أن الحلم يفقد جماليته بعد أن يتحقق ويصير واقعاً، بل إنه يقتل صاحبه:

"يحمل الحلم سيفاً

ويقتل شاعره حين يبلغه"

وقد ناقش "توفيق الحكيم" الأمر ذاته في مسرحيته "بجماليون"، حيث كان هذا قد طلب من الآلهة (فينوس) أن تبث الحياة في تمثاله وحلمه الذي نحته بيديه (جالاتيا) ، ولكن الحلم يتصدع والتمثال يتحطم مجرد تحوله إلى واقع، إلى امرأة من لحم ودم[3]، ما يدفع (بجماليون) لأن يرجو الآلهة كي تعيد تمثاله إلى صورته الأولى، وتفعل هذه، لكنها لا تفلح في

---

(1) طرابيشي، جورج: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، ص176

(2) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 385.

(3) ينظر، طرابيشي، جورج: لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، بيروت، ط1979،2، ص108.

جعل (بجماليون) يراه كما كان، سابقاً، بل ظل يرى فيه جريمته، ويعتبر نفسه قاتلاً لزوجتـه، فيتأكد لديه فقدان حلمه الرائع إلى الأبد، ما يجعله يحطم تمثاله ويموت جواره[1].

رمزية السوار واللوحة

تجعل "مستغانمي"، من خلال "خالد"، أشياء المكان رموزاً له؛ حيث تحمل دلالات نفسية خاصة به، وتثير صوراً وأخيلة لا حدود لها، ذاك أن الرمز، كما يشير (فريزر) ليس "شـيئاً أو إشارة تتحدد، ولكنه وسيلة فنية بها يسعنا أن نوحي أو نعبر عن أية حالة من الحالات النفسـية. كل ما في الكون ينزع إلى أن يكون رمزاً"[2]، فيغدو السوارة الذي تلبسه "حياة" في معصـمها، وهو جزء من تراث قسنطينة وجزء من جهاز العرائـس فيها، يغدو ممثلاً لتلك المدينة ورمـزاً للوطن بأكمله، يحمله "خالد" حنينه للمدينة التي تحضر بحضوره، فيغدو ذاكرتها وتاريخها " يوم دخلت هذه القاعة، دخلت قسنطينة معك. دخلت في طلتك.. في مشيتك.. في لهجتك.. وفي سوار كنت تلبسينه"[3].

ويصير السوار ذاكرة ورمزاً للأمومة التي كانت قسنطينة مكاناً لها، فهو كسـوار أمـه الذي لم تخلعه يوماً "هذا السوار مثلاً، لقد أصبحت علاقتي به فجأة علاقة عاطفية. لقد كان فـي ذاكرتي رمزاً للأمومة دون أن أدري"[4].

ويرسم "خالد" لوحة "حنين" أولى لوحاته الفنية، في الفترة التي يسجل فيها اسم "حياة" في البلدية، ليكون ميلادهما واحداً، فيجعل منهما توأمين، ويعزز هذه القرابة بينهما وقوف "حياة" بعد 25 سنة أمام هذه اللوحة تتأملها دون غيرها، فتصير اللوحة رمزاً ل "حياة".

---

(1) ينظر، طرابيشي، جورج: لعبة الحلم والواقع، ص 118

(2) الزهراء، فاطمة: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، ص 20، نقلاً عن كرم، أنطوان غطاس: الرمزية فـي الأدب الحديث، ص11.

(3) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 117 .

(4) السابق، ص 119.

ومن خلال رمزية اللوحة لـ "حياة" ودلالتها عليها، يعزز "خالد"، فـي الوقـت ذاتـه، رمزية "حياة" لقسنطينة؛ ذاك أن هذه اللوحة تخلد جسراً من جسورها "صباح الخير قسـنطينة.. كيف أنت يا جسري المعلق .. يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟"[1].

ولتأكيد هذا الرمز ثلاثي الأبعاد، يستمر "خالد" في رسـم جسـور قسـنطينة وتخليـد تضاريسها في لوحاته،مؤكداً أنه يرسم "حياة" لا غير، " أنت مدينة.. ولست امرأة، وكلما رسمت قسنطينة رسمتك أنت، ووحدك ستعرفين هذا "[2]، لهذا يرتبك "خالد" أمام لوحاتـه التـي تمثـل الوطن وكأنه برسمه لها، يمارس الحب مع "حياة" " ربما.. لأنه لم يحدث قبلك أن مارست الحب رسماً.. مع الوطن!"[3].

ولدى استغراب "حياة" من هذا الشبه الذي يقيمه "خالد" بينها وبين قسنطينة وجسـورها، يحاول ربط ملامح جسدها بتضاريس تلك المدينة، وفق رؤيته النفسية " ربما لم تكـوني أنـت، ولكن هكذا أراك، فيك شيء من تعاريج هذه المدينة، من استدارة جسورها، من شموخها، مـن مخاطرها، من مغارات وديانها. من هذا النهر الزبدي الذي يشطر جسدها، من أنوثتها وإغرائها السري ودوارها"[4].

بيد أن "حياة" ترفض الترميز المتمحور حول شخصـها. وتفضـل واقعيتهـا وبالتـالي حريتها، مؤكدة أنها امرأة تملك بعداً واقعياً غير قابل للاختزال، فترفض ما يراه "خالد" تكريمـاً، وتطلب أن يرسمها هي لا مدينتها "ولكنني كنت أفضل لو رسمتني أنا وليس هذا الجسر. إن أي امرأة تتعرف على رسام، تحلم في سرها أن يخلدها، أن يرسمها هي.. لا أن يرسم مـدينتها"[5]، وهو ما فعلته المرأة في قصيدة "درويش"؛ إذ رفضت اعتبارها مدينة وأصرت على آدميتها.

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 79.
(2) السابق، ص 164.
(3) السابق، ص 164.
(4) السابق، ص 167.
(5) السابق، ص 168.

ولا ترمز "حياة" لقسنطينة، فقط، بل هي رمز لكل مدينة عربية، فيشبهها "خالد" بغرناطة "أشعر أنك جزء من تلك المدينة أيضاً.. فهل كل المدن العربية أنت.. وكل ذاكرة عربية أنت؟"[1].

ويجعل "خالد" (كاترين) رمزاً لباريس المدينة التي لم يحبها على الرغم من انجذابه إليها، فيرمز بعلاقته مع (كاترين) وعدم حبه لها، إلى علاقة قسنطينة بباريس، منذ قرن، أي منذ احتلال فرنسا للجزائر "لقد كانت علاقتنا دائماً ضحية سوء فهم وقصر نظر. فافترقنا كما التقينا منذ أكثر من قرن، دون أن نعرف بعضنا حقاً.. دون أن نحب بعضنا تماماً.. ولكن دائماً بتلك الجاذبية الغامضة نفسها"[2].

ويستمر استخدام "مستغانمي" للرمز في روايتيها التاليتين؛ إذ تشير من خلال "خالد" المصور في "فوضى الحواس" إلى رمزية "حياة"، وهي ذاتها بطلة "ذاكرة الجسد"، فيؤكد هذا أنها مدينة " فلا تنتظري شيئاً يا سيدتي.. لقد أعلنتك مدينة مغلقة! "[3].

الأمر الذي يؤكده هو ذاته في "عابر سرير" فيعتبر "حياة" قسنطينة لا غير، المرأة/ المدينة، التي أحبها، دوماً، ووضع نفسه تحت تصرفها "وكنت رجل الشهوات الأرضية والحزن المنخفض الذي نام دوماً عند أقدام قسنطينة"[4].

فليست لدى ارتدائها الثوب الأسود سوى قسنطينة التي ترتدي نساؤها الملاءات السود "كأنها في كل ما ترتديه ما ارتدت سوى ملاءتها. وإذا بها قسنطينة"[5].

وترمز "حياة" هنا، أيضاً، إلى الوطن الذي لا يأبه بمواطنيه الشرفاء ولا يكترث لموتهم أو حياتهم؛ فلم تفعل، لدى وداعها لجثة "خالد" الرسام، سوى تمرير يدها ببرود على نعشه،

---

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 216، وينظر، ص217.

(2) السابق، ص 403 .

(3) مستغانمي، فوضى الحواس، ص 88.

(4) مستغانمي، عابر سرير، ص131.

(5) السابق، ص211، وينظر، ص214.

وكأنها لم تعرفه يوماً " امرأة كأنها وطن، لا تكلف نفسها سوى جهد تمرير يدها بالقفاز علـى تابوتك، أو وضع وردة على نعشك في أحسن الحالات"[1].

هكذا تجعل "مستغانمي" المرأة رمزاً للمدينة ورمزاً للوطن بأكمله، معشوقة مثله، وخائنة مثله، أيضاً، تحمل صفاته في الكذب والتطرف والجنون، ومع ذلك لا يملك "خالد" الرسام ومـن بعده "خالد" المصور إلا الجري وراءها، كما فعلا مع الوطن، بيد أن الرسام، في "ذاكرة الجسد"، يقرر قطع علاقته بـ "حياة"؛ فيمزق الورقة التي تحمل رقم هاتفها، ولا يعـود يسـألها عنهـا، فيتهشم الرمز، ويفقد إيحاءاته لتعود هي امرأة عادية كغيرها من النساء، كما تنكر للوطن وقرر مغادرته والكف عن عشقه.

رمزية المرأة في روايات "العيلة"

غزل الذاكرة

المرأة / المدينة

يؤكد "العيلة"، في رواياته، على رمزية المرأة ودلالتها على المدينة والوطن، ويتوسع في ذلك مستفيداً من قدسية فلسطين، فيحكي الراوي "نبيل" قصة وطنه من خلال "عايدة" التي يجعلها رمزاً لمدينة القدس، مؤكداً في الوقت ذاته أنها امرأة من لحم ودم "كانت عايدة ولـم تزل امرأة من لحم ودم تؤدي دوراً فكرياً شاملاً لإضاءة حقيقة ضياع الوطن والهوية"[2].

ويقيم "نبيل"، كما "خالد"، في "ذاكرة الجسد"، شبهاً بين "عايدة"، وبـين مدينـة القـدس؛ فكلتاهما تحيطان به وتسـيطران على ذاكرته، وتجعلانه عاشقاً لهما، فلا يكاد يميز بين ملامح "عايدة" وأسـوار القدس، كما تشكلت "حياة " جسراً من جسور قسنطينة، "لا أستطيع التفريق بين طيف الأسوار وهيئتك فكلاكما يتحلقان حول الجسد المثخن والعنـق الملتهـب بحمـى الحنـين

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص 292.
(2) العيلة، غزل الذاكرة، ص 38.

والارتحال "[1] ،فيوحد بين "عايدة" ومدينتها، معلناً عشقه لهما معاً "كنت دائماً قدسي المقدسـة، أغدو إليها كلما أدلهم الخطب بي، أروح منها وأعود كطير من نور يرفرف بجناحيه"[2].

وكما وازن "خالد" بين باريس وقسـ ـ ـنطينة من خلال (كاترين) و "حيـاة"، يـوازن "نبيل" بين بيروت والقدس، فتكون بيروت امرأة لمتعة الجسد، والقدس امـرأة لمتعـة الـروح " بيروت امرأة من ذهب، ليس عسـ ـمليا، يطلبها حتماً كـل محبي الحياة والحرية "[3]. " القدس مختلفة وجدانياً، مدينة وحيدة بين مدن العالم، لا تتزين إلا بقلادة عسـملية. قـاطعتني بسـؤال متقاطع مع المرأة المدنية لا المدينة المرأة"[4].

وبينما ترفض "حياة" اعتبارها رمزاً، ترحب "عايدة" برمزيتها وتفخر بها؛ فتشـير بمـا تصف به ذاتها إلى المدينة التي هي رمز لها؛ إذ تؤكد أنها ليست كغيرها من نساء الأرض، إن لم تكن الأكثر جمالاً فهي الأكثر جاذبية، كمدينة القدس التي لا تشبه سواها من المدن " لا أغار من بيروت، هي شقيقتي الصغرى تشبهني في شفافيتها وحسنها البديع، وأحياناً أرى أنها تفوقني في انبهار الرجال بها. لكنها لا تتوفر على الرمزية التي أمتلكها. ألم تكن تلك الخاصية السـمة الفريدة لي دون نساء الأرض: ألم تقل لحظتها إن الشهوة مثلاً تتناسب طردياً مع جمال المـرأة! لماذا يكون انجذابك لي أشد غوراً منه إليها"[5] .

وكما جعل "خالد" زواج "حياة" رمزاً لضياع مدينتها واغتصاب السـراق لهـا، يجعـل "نبيل" اغتصاب (ديفيد) لـ "عايدة" رمزاً لما حـل بمدينـة القـدس مـن احـتلال؛ إذ تتحـول "عايدة"، بعد اغتصابها، كما تؤكد هي، إلى مدينة مفتوحة بالقوة "استسلمت مدينتي، الأبواب على مصراعيها، الأسوار تبدو خفيضة، واطئة لم تكن يوماً ممانعة"[6]، وتصـير، بعـد أن سـلمت جسدها لـ (ديفيد)، امرأة غريبة عن "نبيل"، كما اغتربت القدس عن أهلها الذين طردوا منهـا،

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 92.
(2) السابق، ص 138.
(3) السابق، ص 69.
(4) السابق، ص 79.
(5) السابق، ص 70.
(6) السابق، ص 137، وينظر، ص 138.

وتحولت، بعد أن غير الاحتلال ملامحها، إلى مدينة "داود" "أمسيت باسـم ومسـمى لا أطيـق سماعهما! أصبحت امرأة مدينة أو مدينة بهيئة امرأة، أعيش فيها غريباً، لا أعرفها وتنكرني هي كأنها لم تعرفني يوماً. كيف تحولت من "عايدة" إلى مدينة" داود؟"[(1)].

فتتحول "عايدة"، كما "حياة"، من امرأة معشوقة إلى امرأة خائنة لا تأبه بمن يحبها، كمـا تحولت كل من قسنطينة والقدس من مدينة عربية يحكمها أهلها، إلى مدينة يتولى السراق أمرها، هناك، والأعداء اليهود، هنا، ويكون ضياع المرأة رمزاً لضياع المدينة وسقوطها.

المرأة / الوطن

تتسـع رمزية "عايدة" لتشـمل الوطن بأكمله، حتى ليسـتخدم "العيلة" عبـارات "مستغانمي" ذاتها، تقريباً، "أنت وطن بكامله يجثم في كامل بهائه على أعلى قمـم الـذاكرة "[(2)]، فيجعلها "نبيل" رمزاً للوطن الذي يحبه من خلالها" بين حب الوطن عملياً والانتماء إليه من خلال امرأة أرسمها على الورق وبغير الصورة الواقعية التي يعرفها الناس"[(3)]. ويؤكد اختلافه، بذلك، عن غيره؛ فلم يعتد الناس على أن يحب الرجل وطنه من خلال امرأة " كنت الهيئة الأبقى فـي عالم انتمائي للوطن والهوية. تلك لغة لم يتقنها أحد غيري!"[(4)].

وبينما تكون "عايدة" رمزاً للوطن كله، ترمز "فريال " لمدينتها يافا التي هي جزء من هذا الوطن " كانت سفحاً أخضر مرصعاً بأشجار برتقال يافا، أنت لا غيرك، وطن يتربع على وطن من مشاعر،أطارده كل صبح ومساء خشية عليه من أمواج البحر المائج في ميناء يافا "[(5)]. فهي وطن وتاريخ، تمتزج ملامحها بتضاريس فلسطين "لم تعودي فتاة رائعة الجمال ذهبيـة الهيئـة

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 139.
(2) السابق، ص 71.
(3) السابق، ص 39.
(4) السابق، ص 125.
(5) السابق، ص 71.

والقوام بل تتمطين كأنك حديقة غناء على شكل امرأة عارية بمحاذاة الشـاطئ. تمتـزج فـي خيالي رحابه التاريخ وحدائق الوطن وتقاطيعك"[1].

وعلى الرغم من تأكيد "نبيل" على رمزية "عايدة"، يؤكد إنسانيتها وأنها امـرأة قبـل أن تكون رمزاً، لكنه لا يشتهيها، يراها مقدسة كوطنه؛ فلا يقيم معها علاقة جسدية، كما فعل "خالد" مع "حياة"، حيث قبلها هذا وكان يستحضرها شهوة في سريره؛ إذ تفتقد قسنطينة قدسـية مدينـة القدس "من يفهمني ويسري عني! تنازلت عن عايدة المرأة الجسد، لم أعد أشـتهيها، لـم أكـن أشتهيها يوماً"[2].

وبعد ابتعاد "عايدة" عن "نبيل" وتعمدها لإهانته بسبب تصديقها ل " نظام "، الذي أوقـع بينهما، تتغير دلالتها ومن ثم دلالة الوطن، تصير وطناً يحتضن العملاء ومن قـبلهم الإنجليـز والأمريكان، وطناً يجلد الشرفاء، لتتشابه فلسطين، هنا، مع الجزائر، هناك، " عايدة وطن يجلدني من غير سـوء نية، وطن ضحية ينفي كل محبيه الشـرفاء،وطن يحتضـن بحميميـة غريبـة الأطوار "نظام الحزماوي" و "أبو جميز" و " أبو المعارك " وحتى "كوك" و "كربجيـان". وطـن يرفضني، فيه البقاء للأسفل"[3]، تصير "عايدة" برفضها لـ "نبيل" وطناً يرفض عاشـقيه" أهـذا قدري معك! أعيش على صدر وطن يتململ زهقاً من عناقي له، كأنه امرأة هـي أنت تعشـقني جلداً وتدميراً، وأعشقك بقيمة الغربة، كأنها حالة من جنون وتلاشي"[4] .

ونظراً لارتداء "عايدة" الزي الأوروبي المتنافي مع عروبتها، واغتصابها من (ديفيـد)، وقبولها لخطبة " عوني " لها، تصير وطناً غريباً عن أهله الشرفاء، وطناً يمثل الآخر المحتـل، بعد أن غير هذا ملامحه " إنها أنت وطن افتقدناه ولم نكن له أهلاً، وطن من لحـم ودم أمسـى يمثل الآخر. خلع عن ذاته شارات ذاته. فأصبح هو أنت غريبة عنا وعنه. وطن تلبس بلبـوس

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 93.

(2) السابق، ص 120.

(3) السابق، ص 120.

(4) السابق، ص 134.

الآخر فألفيناه ليس كمثلنا، بالضبط كما نحن لسنا مثله"[1]. ويصير جسدها تراباً يعمـل الآخـر اليهودي على تغييره وإعادة بنائه وفق ما يناسبه "أمسى تراب جسدك ورشـة للرسـم وإعـادة التشكيل، صخورك تحولت إلى مبان شاهقات كشارات لخلود القادم الجديد، اسمه فيما مضى من زمن مستر كوك، ثم خلفه "تاش " ثم تبعه " نافتالي" كأنهم يتعاقبون على جسدك لترويضه"[2].

فيضيع الوطن بضياع المرأة، وينهزم بانهزامها [3]، ويخسرهما "نبيل" معاً، كما "خالـد" "يا إلهي ما أقسى أن تكوني وطناً ليس أنت، ما أفظع أن تكوني حبيبة اكتشفت للوهلة الأولى في حضرة الرجل التاريخ أو التاريخ الرجل، أنك لست أنت، امرأة أسكن إليها كوطن لا أجده إلا في الذاكرة، وفتاة أتلمس في هيئتها وقصتي معها حكاية لم أصدق ولن أصدق تاريخ صياغتها ونحن نغط في سبات عميق"[4].

وتحملُ "عايدة" "نبيل" الذي تركها، بعد أن أذلته بإعراضها عنه، مسؤولية اغتصابها، كما فعلت المرأة / المدينة في قصيدة " درويش"، ويشير "العيلة" من خلال ذلك إلى فلسـطين التـي تحمل أهلها مسؤولية ضياعها ورحيلهم عنها عـام 1948" لماذا تركتني عارية، ثـم تفـرض عقوبة الجلد على جسد هو وطنك ووطني في كل حال: هل تجلد الضحية، ويبقى الجـلاد فـي منأى عن الإدانة أو الاتهام!"[5].

وكما اقتنع " درويش " بكلام المرأة / المدينة، وراح يجلد ذاته ويحملها مسـؤولية مـا حدث، يفعل "نبيل" الشيء ذاته، هنا، "عايدة وطن أمست تواجه ازدواجاً من الفقدان المحسـوب بدقة بالغة، تركناها خلفنا، اعترفنا بها زوجة شرعية لـ "ديفيد"، ثم أوكلنا أمرها إلى لقطاء"[6].

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 133.
(2) السابق، ص 130.
(3) ينظر، السابق، ص 139.
(4) السابق، ص 133.
(5) السابق، ص 141.
(6) السابق، ص 159.

بيد أن ذلك لم يمنعه من تخطيئها؛ إذ سـلمت قياد نفسها لـ (ديفيد) اليهودي، ومـن ورائها فلسـطين التي راحت تعقد اتفاقيات سلمية مع اليهود، لكن، وعلى الرغم من تخطيئه لـ (عايدة)، يقف حبه حائلاً دون لومه لها " كنت جباناً لا أجرؤ على معاتبة وطـن أحبـه حتـى العظم، أو ألومك بدلاً منه وأنت تستلقين مكشوفة الصدر، عارية الردفين، مترامية الأطراف، في حالة من الاستسلام الأبدي، تثمر غداً عن ولادة طفل وهوية لهما ملامح يهودية بنكهة عربيـة غير عسملية"[(1)].

ولا يلوم "نبيل" "عايدة "، ولكن جذوة حبه لها تخفت، ويتغير شعوره نحوها ونحو الوطن الذي يراه من خلالها "وطن يمتطي صهوته غيري من الأشقياء في كل فصول السنة، فينقطع أو يكاد حبل حبي اك،كأنني أجنح بلوعة الصمت على همسات تطاردني صباح مساء"[(2)].

وتفقد "عايدة" جمالية الحلم وقوة الإيحاء، فيقرر "نبيل" تجريدها من رمزيتها، كما فعـل "خالد" مع "حياة "؛ فلا تستحق أن تكون وطناً" هنا يكمن الفارق الأساس بين وطن رمـز علـى هيئة امرأة وبين امرأة ليست على شاكلة وطن"[(3)].

ويجعل "نبيل" "مدام عنايات" التي عادت إلى وطنها فلسطين، بعـد مـوت أهلهـا فـي الأندلس، رمزاً لتلك المدينة التي كانت وطناً سابقاً للعرب، وطناً ضاع منهم فغادروه إلى وطنهم الأول، بحثاً عن هويتهم" عنايات وطن انقلب على ذاته فأصبح يبحث عن وطن، هوية ضـاعت في زحام الحضارات فأمست امرأة متقلبة، متناقضة ليس لها خصوصية. تحفـظ لهـا قدسـيتها وقداستها جاءت إلى شرقها بعد أن دوخها طوفان الغزو والتذويب"[(4)].

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 161.
(2) السابق، ص 168.
(3) السابق، ص 152.
(4) السابق، ص 156.

رمزية القلادة

يجعل "نبيل" القلادة العسملية وهي جزء من الحلي الفلسطينية التي كانت جزءاً من جهاز العروس، يجعلها رمزاً لـ "عايدة" ولعذريتها المسروقة(1)، التي ترمز، بدورها، لمدينة القـدس وللوطن بأكمله، كما فعل "خالد" مع السـوار واللوحة، أنني كنت متيماً بامرأة على هيئة وطـن، يتشكل على نحو قلادة، فقدتها في طرفة عين !"(2).

ويكون الرمز، هنا، ثلاثي الأبعاد، كما في "ذاكرة الجسد"، " إنها قلادة الوطن وتعبيـره التاريخي المباشر وديمومة هويته التي أجهد في محاولة رسم منحنياتها السياسية "(3).

كما تكون القلادة رمزاً للحكم العثماني في فلسـطين، وحنين بعض أهلها لأيام الخلافة " القلادة رمز سيادي عثماني استمر أكثر من أربعة قرون في حكم فلسطين"(4).

ويتوحد الرمز مع المرموز له، وتصير القلادة مدينة، حباتهـا مـن حجـارة القـدس وأسوارها " أمعن النظر في طين الأسوار ومسامات المكان المخضـب بـدمع العيـون. آلفهـا متماسكة في صفوف أفقية تشبه حبات القلادة المحلقة. أعجب من سر التشابه في الشكل والتماثل في الماهية بين محيط الأسوار وهيئة القلادة التي كانت يوماً سبحة"(5).

ولأن القلادة هـي الوطن؛ يرمز تآمر الأعداء عليها إلـى تآمرهم عـليه(6)، ويـعترف "نبيل" أنه لم يكن وغيره من سكان فلسطين أمناء على القلادة / الوطن؛ فقد فرطـوا بهـا ولـم يحافظوا عليها، فيحاول "نبيل"، الآن، ومن خلال الكتابة، معرفة حقيقة ما جرى(7).

---

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص140.
(2) السابق، ص25 .
(3) السابق، ص 38.
(4) السابق، ص40.
(5) السابق، ص91.
(6) ينظر، السابق، ص55.
(7) ينظر، السابق، ص43.

وهكذا يتشابه "العيلة" مع "مستغانمي" في جعله أشياء الوطن وتراثه رمزاً للوطن ودلالة عليه، فيدل الشيء على المكان والجزء على الكل، وتصير القلادة وطناً والوطن قلادة.

يؤكد "العيلة" في " زمن المرايا " على رمزية المرأة "عايدة" ورمزية القلادة، كما فعلت "مستغانمي" في "فوضى الحواس"، وفيما بعد في " عابر سرير "؛ فتؤكد "عايدة" الصغيرة، هنا، ابنه العقيد " عوني " على رمزية "عايدة" الأم بطلة "غزل الذاكرة" وعلى رمزيتها هي، فهي وطن يضيع ثم يعود بهيئة جديدة كل عشرين عاماً " وأمومة زمن من غير زمن من غير رحم وطن على هيئة امرأة كان اسمها عايدة"[1]، الأمر الذي يؤكده السارد، من خلال وصفه لـ " سمور أبو المعارك " " ألصق غصنين من زيتون أخضر فوق شفته العليا وقال أنهما شاربان يذودان عن حمى امرأة بعرض وطن"[2].

ويعتبر " سمور أبو المعارك "، بدوره، القلادة و "عايدة" الأم، و "عايدة" الصغيرة، رموزاً للوطن، ويدعي ملكيته لها وحقه في الدفاع عنها " القلادة لنا ونحن آل " أبو المعارك " شركاء في "عايدة" الأم، وفي عايدة الصغيرة، وفي عايدة التي ستأتي كل جيل "[3].

الأمر الذي يعارضه " أبو صياح " ويؤكد أن فلسطين لأهلها الشرفاء، ولا أحد يملك حق التصرف بأراضيها " ا أكبر ولكم شوبتسووا؟ شوبدكم تبيعوا تاتبيعوا! القلادة ليست لأحد منكم، حتى لو كنتم حفدة شرعيين! في غيركم كثير في قفار العربا ووديان العراقيب لهم في العثمانية أكثر منكم"[4].

فالقلادة، إذن، رمز لفلسطين التي استمر النزاع عليها أكثر من ألفي عام كما يؤكد (ديفيد) الذي حصل عليها بعد حفل التطويب الذي جرى فيه بيع القلادة، وفي ذلك إشارة من الكاتب إلى معاهدات السلام" كان أكثر المنشكحين من إنجاز صك الاتفاق ديفيد، استحضر في تلك اللحظات المجيدة كيف أصبحت القلادة ملكاً له بعد شقاء استمر ألفي عام. احتضنها بذراعيه

(1) العيلة، زمن المرايا، ص45.
(2) السابق، ص45.
(3) السابق، ص19
(4) السابق، ص85.

كما فعل ذات يوم بصاحبتها عايده، هرول قافلاً إلى مستعمرة " ناتافا " وهو يهمهم هامسـاً: - سأعيد سبكها، سأخلقها من جديد، نجمة لكل أبناء إسرائيل"[1].

ويرفض العقيد " عوني " توريث القلادة لـ "جاد" ابن (ديفيد) باعتبـاره لـيس عربيـاً، مؤكداً بذلك رمزية القلادة، " من قال لك أنك وريث القلادة ها! أنت لست عربياً! أغرب عـن وجهي يا ابن القحبة!"[2].

وهكذا يتوسع "العيلة" في استخدام الرمز، الذي تتعدد أبعادة، هنا، ويتعزز علـى لسـان "عايده" ذاتها، الأمر الذي لم نجده عند "مستغانمي"، بل نجد نقيضه؛ إذ ترفض "حياة" رمزيتهـا وتفضل واقعها كامرأة، بينما تؤكد "عايدة" هذه الرمزية، وتتلبس مع المدينة والوطن والقلادة.

---

(1) العيلة، زمن المرايا، ص 84.

(2) السابق، ص 34.

الخاتمة

تؤكد الدراسة، في خاتمتها، حتمية تلاقح آداب الشعوب وتعالقهـا؛ فليسـت الحضـارة الإنسانية سوى نتاج ثقافات تؤثر وتتأثر ببعضها البعض في عملية متبادلة رغبة فـي الإبـداع والتجديد، ولأن الأدب مرآة للمجتمع، يعكس تشابه آداب الشعوب تشابهاً في ظروفها السياسـية والاقتصادية والاجتماعية، فقد أفضى تشابه الظروف التـي مـر بهـا الشـعبان الجزائـري والفلسطيني، إلى تشابه آدابهما، الأمر الذي حاولت الدراسة تجليته. فقد تناولت ما بين نصوص كل من "مستغانمي" و "العيلة" من تأثير وتأثر، والتقاء وافتراق، إضافة إلى تعالق نصوص كـل منهما بعضها ببعض في تناص ذاتي؛ فلم تكتفِ بـ "ذاكرة الجسد" و "غزل الذاكرة"، بل امتـدت إلى الأعمال الأخرى لكل من الكاتبين.

ولا يستقل عمل بذاته، بل يتأثر بما سبقه ويؤثر فيما بعده، فقبل أن تؤثر "مستغانمي" في "العيلة"، تتأثر بكتاب عرب وفلسطينيين، أيضاً، بوعي أو بغير وعي، الأمر الذي أشارت إليـه الدراسة، فهي مثلاً، تتأثر بـ "محمود درويش" في جعل المرأة رمزاً لمـدينتها، إضـافة إلـى استخدام ضمير المخاطب صيغة سردية لنصها، فقد استخدم "درويش" هذا الضمير فـي كتابـة النثري "يوميات الحزن العادي"، واستخدمه، أيضاً، الكاتب الفلسطيني "عادل الأسطة" في روايته "تداعيات ضمير المخاطب"، كما مارست "مستغانمي" لعباً روائياً شـبيهاً بـذاك الـذي مارسـه الروائي الفلسطيني "إميل حبيبي" في روايته "الوقائع الغريبة في اختفـاء سـعيد أبـي الـنحس المتشائل"، إضافة إلى أسلوب الرسائل الذي اعتمده هذا في روايته، وجعلته هي إحدى تقنياتهـا السردية، ومن ذلك تأثرها باللعب الروائي الذي مارسه الروائي الفلسطيني " جبرا إبراهيم جبرا "في روايته" يوميات سراب عفان"، وبما فعله "نجيب محفوظ " في روايته " ثرثرة فوق النيل".

وعلى الرغم مـن كون نصوص "مستغانمي" هـي صاحبة التأثير الأكبر عـلى

"العيلة"، يتأثر بغيرها من الأدباء فهو ، مثلاً، يتأثر في استخدامه للرمز فـي "زمـن المرايـا" بالروائي الفلسطيني "إسحاق موسى الحسيني" في روايته "مذكرات دجاجة"، ويتـأثر فـي لعبـه

الروائي الذي يمارسـه في الفصل الأول من هذه الرواية، بالروائي الأردني "مؤنس الـرزاز" في روايته "اعترافات كاتم صوت".

فتكون "مستغانمي" قد تأثرت، قبل أن تؤثر في "العيلة"، بشعراء وروائيين فلسطينيين، ما يؤكد قوة الأدب الفلسطيني وقدرته على التأثير، وعدم اقتصاره على التأثر.

ولم يكن التأثر الذي عكسه "العيلة" في رواياته، تأثراً سلبياً، ومجرد تقليد لما جـاء فـي روايات "مستغانمي"، بل هو إيجابي أدى إلى إنشاء نص فلسطيني متميز يوازي النص الجزائري ولا يكرره، يسير على خطاه، ويستعير تقنياته ولكن بنكهة فلسطينية بحتة، كما كان الأول بنكهة جزائرية، ولعل افتراق "العيلة" عن "مستغانمي" في بعض المواطن وتأثره بغيرها، يـدعم هـذا الرأي؛ إذ يفعل، أحياناً، غير ما تفعله، أو يتوسع بجزئية أوجزت هي فيها، أو يستخدم تقنياتهـا بأسلوب مغاير، ما يشير إلى قدرة إبداعية لديه؛ إذ يجدد ويحور ولا يكتفي بمجرد التقليد.

بعض مواطن الالتقاء والافتراق بينهما:

يتناص "العيلة" في عنوان روايته مع عنوان رواية "مستغانمي"، ليس فقـط فـي كلمـة ذاكرة، بل في كلمة الجسد، أيضاً، التي نعثر عليها في داخل نصه، ويتشابه معها فـي تركيـب العنوان، ومكوناته، ومعناه. كما يتناص مع "مستغانمي" في بنائه للنص الموازي؛ فيحيلنا غلاف روايته إلى غلاف روايتها.

وهو إذ يستلهم كلمات العنوان عندها، يوظفها في نصه لتحمل معاني متقاربة، لأشخاص آخرين من شعب آخر، ولتحكي قصة معاناة فلسطينية لا جزائرية.

ويستعير "العيلة" تقنيات "مستغانمي" السردية، ويحور فيها ليعبر عن همومه الفلسطينية؛ فيسرد بطريقتها تاريخ وطنه وألم شعبه، فمثلها يجعل روايته في فصول غير معنونة، ويختـار راوياً رجلاً لنصه يوافق جنس الكاتب، كما فعلت هي في "فوضى الحواس"، ويصطنع الأنـا / أنت صيغة سردية، كما يتشابه بطل روايته "نبيل" مع بطل روايتها "خالد" وتتشابه "عايـدة" مـع

"حياة". ويتلاعب "العيلة" بالضمائر؛ إذ ترد جميعها في نصه ولكن بشكل أقل من ورودها عنـد "مستغانمي".

بيد أنه يوظف في روايته هذه تقنيات "مستغانمي" في روايتيها "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس"، فبينما يستعير البناء الشكلي للأولى ليشكل الإطار السردي العام لروايتـه، إذ يتـولى "نبيل" زمام السرد متوجهاً به إلى "عايدة"، نستمع إلى كل منهما يسـرد عن ذاته بالأنا، يحكـي طفولته وشبابه وأفكاره وانفعالاته، مخاطباً الآخر، فنتعرف عليهما من الداخل وكأنهما يتناوبـان على السرد، على الرغم من أن حديثهما لا يعدو كونه حواراً، الأمر الذي تفعله "مستغانمي" فـي روايتين، يستلم "خالد" زمام السرد في الأولى، و "حياة" في الثانية.

وفي مجال اللعب الروائي يتماهى كل منهما مع أبطاله، "مستغانمي" مع "حياة" و "العيلة" مع "نبيل"، وتتعالق نصوصهما وتتناص أجزاؤها في الأحداث والأبطال ومصطلحاتهم الكلامية، ويكون لكل نص حضور مثبت في الآخر. ويكون تلاعبه الروائي أكثر جلاءً في " زمن المرايا " كما كان تلاعبها كذلك في "فوضى الحواس".

وبينما يتشـابه "العيلة" في روايته "زمن المرايا" مع "مستغانمي" في روايتها "فوضـى الحواس" حيث يجعل فصله الأول خارج قصة نصه، يختلف عنها فـي طبيعـة المضـمون؛ إذ تجعله هي قصة قصيرة كتبتها البطلة، ويجعله هو مكاشفة بين شخوص الروايـة وراويهـا؛ إذ يجتمع هؤلاء لرؤية الكاتب والتحاور معه، فيختلف بذلك عنها، ويتشابه مع " مؤنس الرزاز " في روايته " اعترافات كاتم صوت " الذي أضاف ملحقاً لروايته يتحاور فيه المؤلف مـع القـراء. ويختلف "العيلة" عن "مستغانمي"، أيضاً، بجعل روايته هذه مثقلة بالرموز، وربمـا عـاد ذلـك للظروف السياسية في فلسطين وصعوبة التعبير صراحة عن حقيقة ما يجري، ولعله بهذا يتـأثر بـ " إسحق موسى الحسيني".

ويأتي "العيلة" على ما أتت عليه "مستغانمي" من تشابك أزمنة يؤدي إلى تخلخل السـرد، وتكسير خطية الزمن، مستخدماً تقنيات عدة كالترهين، والتقطيع، والتضمين الذي كثر في " زمن المرايا "، فيداخل بين زمن الكتابة وبين زمن الوقائع (الماضي) وزمن الحاضر الروائي، مثلها.

وبينما يتسلسل في سرد الحاضر الروائي، من الفصل الرابع، تفعل هي ذلك بدءاً مـن الفصل الثاني، ولا يحدد "نبيل" تاريخاً للأيام ويكتفي بالإشـارة إلى أربعاء تالية أو لاحقة، بينما يفعل "خالد" ذلك، فيحدد اليوم والتاريخ. وينحاز كل مـن "خالـد" و "نبيـل" ومـن ورائهمـا "مستغانمي" و "العيلة" إلى الماضي، ويظل بطل كل رواية أسير ذاكرته المضيئة، يسافر "خالـد" هرباً من واقع لا يرضاه، ويعتزل "نبيل" في بيته.

وبينما تقتصر المقارنة بين الأزمنة عند "مستغانمي" من خلال "خالد"، على حال الجزائر قبل الاستقلال وحالها بعده مباشـرة، وبعد ربع قرن، تتسـع المقارنة في "غزل الذاكرة" باتساع مراحل صراع الشعب الفلسطيني، فيقارن "نبيل" بين أحداث 1948، وأحداث 1967، وبين حال الوطن في أثناء الثورة والمقاومة وحاله بعد توقيع اتفاقيات السلام.

ويتناص "العيلة" مع "مستغانمي" في بناء المكان، يفتّته مثلها، فلا يلتزم مكاناً واحداً، بـل يراوح بين مكان حاضر وآخر مستحضر، كما تختلف دلالة المكان عنـده بـاختلاف الزمـان والأحداث. ويلجأ في بنائه للمكان في "زمن المرايا" إلى الرمز الذي لم تفعله هي، فيطلق علـى أماكن معينة في روايته، أسماء أماكن أخرى من الواقع، كان لهـا وضـعية خاصـة، ويـدمج مجموعة من الأماكن في اسم واحد يعبر عنها، فيطلق على الأراضي المحتلة عـام 48، اسـم معلولة، وهي قرية موجودة في الشام، يتشابه حالها وحال أهلها مع حال أراضي 48، وأهلهـا. ويطلق على أراضي 67، اســم حانوتا، وهي قرية كان لها وجود في قلقيلية، لكنها انـدثرت بفعل الاحتلال في العام 48.

ويجعل كل من الكاتبين المرأة رمزاً لمدينتها وللوطن كله، ترحب المرأة بهذه الرمزيـة وتؤكدها عند "العيلة"، وترفضها وتفضل واقعيتها عند "مستغانمي".

وهكذا.. يتفق "العيلة" مع "مستغانمي" في كثير من المواطن، ما يؤكد تلاقح نصوصـهما وتشابهها، الأمر الذي يثري الأدب ولا يضعفه. بيد أن العيلة يفترق عنها في العديد من النقـاط، افتراقاً يخرجه من نطاق المقلِد، ويرتفع به إلى مصافّ المبدعين.

كما تؤكد الدراسة فشل العدو الصهيوني في عزل فلسطين عن البلدان العربية؛ فظلت، على الرغم من وسائل القمع التي يمارسها، نجمة في سماء العروبة، وظل أدباؤها يتابعون مـا يجري على الساحة العربية، يؤثرون ويتأثرون.

وانطلاقاً من اعتبار الكتابة فعل مقاومة، يكون الأدباء الفلسطينيون قد نجحوا في مقاومة الحصار الصهيوني المفروض على أقلامهم.

ويظل الباب مفتوحاً لدراسات أخرى، تكمل ما في هذه الدراسة من نقـص، إن وجـد، وتسد فجواتها، كما يظل الطريق متاحاً لمزيد من السالكين، ولكل من أراد أن يضيف؛ فعلاقـة الأدب الفلسطيني بغيره من الآداب الأجنبية والعربية، يحتمل أكثر من دراسة ويحتاج غير قلم.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

الأسطة، عادل: تداعيات ضمير المخاطب، د.ن، 1993.

جبرا، جبرا إبراهيم: **يوميات سراب عفان**، دار الآداب، بيروت، 1992م.

حبيبي، إميل: **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، مطبعة الاتحاد التعاونيـة، حيفا، 1974م.

خرافية سرايا بنت الغول، دار عربسك، حيفا، 1991م.

درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**، ط2، الأسوار، عكا، 1979م.

العيلة، يوسف: **غزل الذاكرة**، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 2000م.

زمن المرايا، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 2001م.

محفوظ، نجيب: **ثرثرة فوق النيل**، مطبوعات مكتبة مصر، د.ت.

مستغانمي، أحلام: **ذاكرة الجسد**، دار الآداب، بيروت، ط16، 2001م.

فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، طبعة خاصة، 2001م.

عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، 2003م.

2- المراجع المترجمة:

باشلار، غاستون: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، يصدر عن مجلة الأقلام، دار الجـاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت.

تودوروف، تزيفتيان: **الأدب والدلالة**، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركـز الإنمـاء الحضـاري، حلب، 1996م.

ماريا، خوسيه، إيفانكوس، بوثويلو: **نظرية اللغة الأدبية**، سلسلة الدراسات النقدية(2)، ترجمـة: حامد أبو حامد، مكتبة غريب، د.ت.

مندلاو، أ.أ: **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1997م.

3- المراجع العربية:

أحمد، محمد فتوح: **الرمز والرمزية في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م.

الأسطة، عادل: الصوت والصدى، مظفر النواب وحضوره في فلسطين، د.ن، 1999م.

ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية وأبحـاث أخـرى، الـدار الوطنيـة للترجمة والطباعة والنشر، فلسطين، 1996م.

قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، مؤسسة الأسوار، عكا، 2002م.

بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م.

بدري، عثمان: **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث**، قراءة تأويلية في نمـاذج منتخبـة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع 21/80، 2003م.

بركات، حليم: المجتمع العربي في القرن العشرين، بحث في تغير الأحوال والعلاقات، مركـز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000م.

حماد، حسن محمد: **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصـرية العامـة للكتـاب، 1997م.

درويش، أحمد: الأدب المقارن، **النظرية والتطبيق**، دار الفكر الحديث، القاهرة، ط3، 1996م.

الزهراء، فاطمة: **العناصر الرمزية في القصة القصيرة**، دار نهضة مصـر للطبـع والنشـر، الفجالة – القاهرة، 1984م.

صحراوي، إبراهيم: **تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)**، دار الآفاق، الجزائر، 1999م.

طرابيشي، جورج: **رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى**، دار الطليعة، بيـروت، ط2، 1985م.

لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1979م.

العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت-لبنـان، 1990م.

فرشوخ، أحمد: **جمالية النص الروائي (مقاربة تحليلية لرواية " لعبة النسـيان ")**، دار الأمان، الرباط، 1996م.

فريجات، عادل: **مرايا الرواية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.

قاسم، سيزا أحمد: **بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامـة للكتاب، 1984م.

قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**، مكتبة كتانة، إربد، 2001م.

لحمداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربـي، الدار البيضاء، 2000م.

المحادين، عبد الحميد: **التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف**، المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ساقية الجنزير، 1999م.

مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السـرد)**، المجلس الـوطني للثقافـة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.

مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري**، استراتيجية التناص، المركز الثقـافي العربـي، الـدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992م.

نجم، محمد يوسف: **فن القصة**، ط5، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1966م.

نجمي، حسن: **شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، 2000م.

هلال، محمد غنيمي: **دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر**، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية والعالمية، 1932م.

هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

يحياوي، رشيد: **الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي**، افريقيا الشرق، بيروت – لبنان، الدار البيضاء-المغرب، 1998م.

يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي (النص والسياق)**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1997م.

يوسف، آمنة: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الحوار، اللاذقية – سورية، 1997م.

4- الموسوعات والمعاجم:

ابن منظور: **لسان العرب المحيط**، دار لسان العرب، بيروت، مج2، 1988م.

دورون، رولان وبارو، فرانسواز: **موسوعة علم النفس**، مج2، F-P، تعريب: فؤاد شاهين، عويدات للنشر والطباعة، بيروت – لبنان، 1997م.

5- الرسائل الجامعية:

حرز ا ، شهرزاد محمد خالد: الفن الروائي عند أحلام مستغانمي رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الهاشمية، الأردن، 2003م.

مالكي، فرج: عبد الحسيب محمد: عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النص الموازي)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس – فلسطين، 2003.

6- الدوريات:

إبراهيم، عبد ا : **الرواية العربية والسرد الكثيف (تجربة مـؤنس الـرزاز نموذجـاً)**، مجلـة علامات في النقد، ج 27، مج 7، نادي جدة الأدبي الثقافي، السعودية، 1998م.

الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة، شبكة المرايا الثقافية، 1424/8/2هـ.

إدريس، رشيد: **روايتا أحلام مستغانمي، لذة التفاصـيل المسـتترة**، مجلـة الآداب، ع 10/9، بيروت، 2000م.

إدريس، سهيل: **لا أساس للإتهامين**، مجلة الآداب، ع 10/9، بيروت، 2000م.

الأسطة، عادل: **الشاعر وصياغات نصه**، محمود درويش مثالاً، مجلة مؤسسة المواكب، ع36-37، حيفا، 2003م.

عابر سرير للجزائرية أحلام مستغانمي، جريدة الأيام، 2003/8/12م.

برنس، جيرالد: **مقدمة لدراسة المروي عليه**، ترجمة: علي عفيفي، مجلة فصول، ع2، مج 12، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

حسني، المختار: **نظرية التناص**، علامات في النقد ج 34، مج 9، نادي جدة الأدبـي الثقـافي، السعودية، 1999م.

حليفي، شعيب: **النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)**، مجلة الكرمـل، ع 46، اتحـاد الكتاب الفلسطينيين، نيقوسيا، 1992م.

حمداوي، جميل: **السيموطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، ع 3، مج 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997م.

الخبو، محمد: **بعض ملامح " الأنا " الراوية والمروية في الخطاب الروائـي (المعاصـر ادوار الخراط نموذجاً)** مجلة فصول، ع4، مج 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

دحبور، أحمد: **الجزائرية أحلام مستغانمي وروايتها الجديدة عـابر سـرير**، جريـدة الحيـاة. 2003/9/3م.

درويش، محمود: **حوار مع مدينة**، شؤون فلسطينية، ع 15، بيروت، تشرين ثاني، 1972م.

سعدي، أحمد: **الذاكرة والهوية**، مجلة الكرمل، ع 75-74، 2003م.

بو طيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النص السردي**، مجلة فصول، ع2، مـج 2، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلـة فصـول، ع4، مج 11، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ج34.

المحادين، عبد الحميد: **المكان الروائي وفضاء المتخيل**، البحرين الثقافيـة، المجلـس الـوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين، ع 30، 2001م.

محمد، رباب: **روايات خالدة (ثماني عشرة طبعة من رواية واحدة ذاكرة الجسد)**، بيان الكتـب الأخيرة، ع 275، الاثنين، أغسطس، 2003م.

مفقودة، صالح: **البنية الزمنية في رواية "ذاكرة الجسـد"** للأديبة أحلام مستغانمي، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة سطيف – الجزائر، الأقلام، بغداد، 1998م.

قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مسـتغانمي، مجلـة العلوم الإنسانية، ع 13، 2000م.

نجم، مفيد: **مركزية الذات في الخطاب الروائي النسـوي**، بيان الثقافة، تحت الضـوء، ع 145، الأحد، 20 أكتوبر، 2002م،

نعامنة، ختام: **ذاكرة الجسد و - فوضى الحواس – تاريخ الجزائر**، أدوات وخيـارات جديـدة، 2001/9/21م. www. Rezgar.com

الوهيبي، بدرية: **على قلق، عابر سرير**، 2003م. www.alwatan.com/graphics

يوسف، توفيق: **نظرية التأثر والتأثير**، نماذج مقارنة مـن الأدب العربـي والأدب الإنجليـزي، المجلة الثقافية/ ع 54-55، الجامعة الأردنية، عمان، 2001-2002م.

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

Impact of the Algerian Novel on Palestinian Novel: The Cases of Ahlam Mustaghnami and Yousef el-Aileh

By

Ra'idah Abdllateef Hassan Yaseen

Supervisor
Professor Adel el-Ostah

***Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master in Arabic Language & Literature, Faculty of Graduted Studies, at An-Najah National University, Nablus, Palestine*.**

2005

Impact of the Algerian Novel on Palestinian Novel:
The Cases of Ahlam Mustaghnami and Yousef el-Aileh
By
Ra'idah Abdllateef Hassan Yaseen
Supervisor
Professor Adel el-Ostah

Abstract

This study examined the literary interrelationships among the writers of the Arab peoples and extent of reflection of historical and political similarity on their arts and literatures. In addition, the study investigated the extent to which Palestinian novel kept abreast of its counterpart in the Arab world and the extent of the Palestinian's ability to keep abreast of the cultural movement in the Arab arena despite the odds, resulting from the Israeli occupation's siege and suppression of thought and culture.

This study fell into an introduction, four chapters and a conclusion. In the introduction, the researcher highlighted the significance of mutual influence/ impact. Then she moved to justify her choice of this subject and limiting her focus to Algeria and Palestine and Ahlam Mustaghnami and Yousef el-Aileh in particular. The introduction ended with a survey of the methodology of the research, its contents and review of literature.

In chapter one, the researcher tackled *Thakirat al-Jasad*. She conducted a study and analysis of the work in an attempt to arrive at the significance of memory and body. She also investigated the linguistic and the significant inter relationship between the title and the text. Then she moved to *Ghazal e-Thakira* to apply the aforementioned and monitor the extent of intertextuality between the two titles in terms of structure, components and meaning.

Chapter two dwelt on the narration techniques and narrative playing. The researcher addressed the narration techniques as the second station of mutual

influence between the two writers. The researcher then moved to the structural forms of Mustaghnami's novels, in terms of number of pages, size of each chapter and the relationship between one chapter and the one following it. Then she moved to examine the same elements in el-Aileh's novels.

Chapter three dwelt on both Arab and Palestinian novels which employed the second personal pronoun in narration and practiced narrative playing. Mustaghnami is a case in point. The researcher, in this context, raised the question of whether she read Arab novelists at first hand and accordingly was influenced by their styles of writing or she was only influenced by French literature. The researcher also examined narrative playing in Mustaghnami's works and their impact on el-Aileh's works. Of these was the writer's similitude with the heroes of his/her novel or lack of it, extent of similarity and differences in each one's novels and degree of self-interrelationship.

In chapter three, the researcher examined the time structure in the two writers' novels, features of time play in each, the impact of that on the psyche of the narrator and the characters.

In chapter four, the researcher elaborated on the setting structure in Mustaghnami's and el-Aileh's novels. In this context, the researcher studied the presence and absence of the place in each of the novel's chapters and the significance of that presence or absence. The researcher also highlighted the symbolism of woman and its relationship with the city, strongly present in the two writers' works and in Mahmoud Darwish's poems before them. It's worth noting that Darwish used the woman as a symbol of the city.

In the conclusion, the researcher summed up the results of her investigation focusing on where Mustaghnami and el-Aileh crossed and met in

their works. She also sought to answer whether the nature of influence was negative or positive.

In her study, the researcher depended on modern theories of criticism which examined elements of the novel. She also employed intertextuality and mutual influence theory. She applied these theories in her study of the two writers’ works starting with the influence of the writer and moving to the works of the influenced.